

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MÄRZ 1959

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

### INHALT DES DRITTEN HEFTES

Was ist Musik? Ein Vortrag von Friedrich Blume mit Diskussionsbeiträgen von Pierre Boulez, Hans Curjel, Herbert Eimert, Wolfgang Fortner, Antoine Goléa, Heinz Joachim, Giselher Klebe, Wolf-Eberhard von Lewinsky, Hans Otte, Andreas Razumovsky, Willi Reich, K. H. Ruppel, Karlheinz Stockhausen, Klaus Wagner, Jacques Wildberger, Gerhard Wimberger, Bernd Alois Zimmermann . . . . .	65
Blick in ausländische Musikzeitschriften . . . . .	90
H. H. Stuckenschmidt: George Antheil — Bad Boy of Music . . . . .	91
Melos berichtet . . . . .	92
München: Neue Handlung für Henzes „Undine“ / Berlin: Rückblick auf „Mathis den Maler“ / Orffs „Bernauerin“ als Fernsehspiel / Entdeckungen in Kranichstein	
Blick in die Zeit: Kann man mit Farben Musik machen? . . . . .	96
Moderne Musik auf Schallplatten . . . . .	96
Notizen . . . . .	97
Bilder	
Oser Schabat: Blick auf Haifa (Ul) / Joseph Haas (Felicitas) / Rolf Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ im Deutschen Fernsehen / Rudolf Heinisch: Paul Hindemith (Staatl. Landesbildstelle Hessen) / Karl Amadeus Hartmann (Baruch) / Hans Rosbaud (Baruch) / Henzes „Undine“ in München (Toepffer) / Hindemiths „Mathis der Maler“ in Berlin (dpa)	

Anzeigen: laut Preisliste:  $\frac{1}{16}$  Seite = 20,- DM,  $\frac{1}{4}$  Seite = 300,- DM, Seitentelle entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.



## Was ist Musik?

Diese Frage versuchte Friedrich Blume, emeritierter Kieler Ordinarius der Musikwissenschaft, in seinem Vortrag zur Eröffnung der Kasseler Musiktage 1958 zu beantworten. Das Manuskript wurde inzwischen als Sonderdruck der im Auftrage des Deutschen Musikrates herausgegebenen Schriftenreihe „Musikalische Zeitfragen“ veröffentlicht. Professor Blume kam zu dem Ergebnis: „Wie es keine Musik ohne den naturbedingten Tonstoff gibt, mögen die Klänge auch noch so komplexer Natur sein, so gibt es keine Musik ohne Tonalität, mag sie auch noch so schwer faßbar sein.“ Blume läßt daher alle im „diatonisch-chromatischen System“ vollzogenen Entwicklungen gelten, wendet sich aber gegen eine „rein äquivalente Zwölftonmusik“, gegen die Versuche mit Drittel- und Vierteltönen sowie gegen die elektronische Musik.

Dieser Auffassung steht die Tatsache entgegen, daß viele Komponisten auf der ganzen Welt, und keineswegs nur die jungen, sich zu einer Schreibweise bekennen, die sich zwar aus dem „diatonisch-chromatischen System“ gelöst hat, dafür aber auf dem Prinzip struktureller Funktionen beruht. Unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaft und der außereuropäischen Kulturen hat sich unser Weltbild grundlegend verändert. Auch die musikalische Entwicklung wurde von dieser Umwandlung ergriffen. Kann daher die gegenwärtige Musik unter dem Gesichtspunkt des abendländischen Traditionalismus überhaupt noch erfaßt und gedeutet werden?

In Anbetracht der Wichtigkeit dieser Frage, die Professor Blume auf hohem wissenschaftlichem Niveau untersuchte, haben wir uns an die unmittelbar Betroffenen, Komponisten und Musikschriftsteller, gewandt, die sich ständig mit diesen Problemen schöpferisch und kritisch auseinandersetzen. Der Leser wird verstehen, daß sie ihre Ansichten je nach Temperament, leidenschaftlich oder gemessen, aggressiv oder reflektierend, vortragen.

Wir bringen zunächst die entsprechenden Teile aus dem Vortrag von Professor Blume und dann die bei uns eingegangenen Antworten in alphabetischer Reihenfolge.



## Also sprach Professor Blume

Wenn sie sich als funktionsloses System zu verstehen sucht, so ist die Zwölftonmusik einfach im Irrtum, wie ich bereits ausgeführt habe; ein Versuch, völlige Funktionslosigkeit zu praktizieren, wäre ein Versuch am untauglichen Objekt mit untauglichen Mitteln. Klänge haben nun einmal die Eigenschaft, wie chemische Elemente Verbindungen miteinander einzugehen, der Experimentator mag sie wünschen oder nicht. Zahlreiche Zwölftonkomponisten sind daher längst dazu übergegangen, Funktionalität mit einer in freier Weise gehandhabten Zwölftontechnik zu verbinden, wie etwa Frank Martin. \*

Eine Grenze würde erst dann überschritten werden, wenn ernsthaft der Versuch unternommen würde, Drittel- oder Vierteltonstufen in die Musik einzuführen, denn damit würde das geltende diatonisch-chromatische System durchbrochen werden. Die Frage ist aber nicht aktuell. Denn Busonis Zukunftsträume von einer solchen Musik haben sich nicht verwirklicht, und Hábas Vierteltonversuche sind ähnlich kurzlebige Experimente geblieben wie die (freilich aus ganz anderer Quelle stammenden) gelehrten Spielereien N. Vicentinos in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Bartók hat schon 1920 (in einem Artikel, den dankenswerterweise die Zeitschrift „Melos“ kürzlich in die Erinnerung rief) ausgesprochen, alle solchen Versuche seien verfrüht, weil das Halbtonsystem noch nicht ausgeschöpft sei. \*

Die sog. Elektronische Musik verläßt grundsätzlich den Naturklang, indem sie (kurz formuliert) die Naturklänge in ihre Bestandteile auflöst und diese für sich oder in beliebigen Kombinationen montiert. Mit diesen konstruktiv gemeinten Klangmontagen baut oder errechnet der Klangmonteur etwas, das er Musik nennt. Zum ersten Male, seit es Musik, d. h. seit es Menschen gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten, gewissermaßen wie eine chemische Verbindung in die Elemente zu zerlegen und aus diesen Elementen ein reines Artefakt aufzubauen, das den Naturklang ersetzen soll. Daß das Ergebnis auf den Hörer angsterregend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch wirkt, ist für die Frage, „ob das noch Musik sei“, nicht ausschlaggebend. Ausschlaggebend scheint mir, daß hier Dinge produziert werden, die für uns gar nicht apperzipierbar sind, weil unser Gehör, das auf den Naturklang und seine Ableitungen eingerichtet ist, weder im physischen noch im psychischen Sinne befähigt ist, diese Produktionen zu verarbeiten, und beim Versuch zur Apperzeption vergeblich nach Beziehungen zum naturklanglichen Tonstoff sucht, der in den elektronischen Reizen nicht mehr enthalten ist. Bestenfalls nehmen wir auch hier

Farbflecken wahr. Das eigentlich Gemeinte bleibt unrealisierbar. Herbert Eimert selbst spricht von einer „metamusikalischen Klangwelt“. Das ist wohl ein euphemistisches Eingeständnis dessen, daß es sich bei diesem elektronischen Produkt eben nicht um Musik, sondern um etwas anderes handelt, für das wir bisher keinen Namen haben, auf das den Namen Musik anzuwenden aber jeglichen Versuch, den Begriff Musik zu bestimmen und zu begrenzen, sinnlos machen würde. Verzichten wir darauf, unserem Musikbegriff die Ableitung des Tonstoffs aus dem Naturklang zugrunde zu legen, so kapitulieren wir vor dem physikalischen Experiment, und es ist dann nicht mehr einzusehen, warum das Gestöhn einer Rangierlokomotive oder die Jahrmarktspfeife des Jungen auf der Straße nicht auch „Musik“ genannt werden sollten. Ich für meine Person muß jedenfalls gestehen, daß ich nicht mehr wüßte, wo eine Begriffsbestimmung der Musik ansetzen sollte, wenn nicht bei dem naturklang-gegründeten Tonstoff und wenn die elektronische Klanganalyse und -remontage Musik genannt werden sollen.

Darüber hinaus muß ich bekennen, daß ich nicht sicher bin, ob es überhaupt genügt, diese Experimente von einem nur-musikalischen Standpunkt aus zu beurteilen und ob hier nicht übergeordnete, ethische Probleme angerührt werden. Ist es statthaft, daß wir die Axt an die Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes legen, um dann aus den Trümmern eine Fratzenwelt aufzubauen, die den Schöpfer öfft? Ist das nicht Vermessenheit? Streift es nicht an Blasphemie? Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber — meine elektronischen Kollegen mögen mir verzeihen, wenn ich das frei bekenne — hat dieses volldenaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun. Hier ist die Grenze entschieden überschritten. \*

Zum Abschluß seines Vortrags sprach Blume über das Problem der Form „im engeren Sinne des Wortes“:

Die Möglichkeiten musikalischer Formprägungen sind unübersehbar zahlreich, aber ebenfalls nicht unbegrenzt. Je mehr nun in der Neuen Musik von Klangerweiterungen, von ungewohnten Koloriten und neuartigen Tonalitätsverhältnissen Gebrauch gemacht wird, um so dringlicher stellt sich das Problem der Form. Das Wesen aller Form liegt in der Begrenzung des Grenzenlosen, in der Ordnung des Ungeordneten. Je mehr der Tonstoff, wenn auch nur scheinbar, ins „Grenzenlose“ geweitet,





Oser Schabat  
„Blick auf Haifa“  
(Öl auf Papier)

ins „Chaotische“ aufgelockert wird, um so notwendiger ist es, die Klangereignisse für den Hörer irgendwie faßbar, „apperzeptibel“ zu machen, indem man sie in überschaubare Beziehungen zueinander setzt. Die Klänge und Kombinationen, die einem Tonstück einmal zugrunde gelegt werden, müssen in überschaubaren Distanzen wiederkehren, um dem nachvollziehenden Geist die Möglichkeit des Verknüpfens mit Vorhergegangenen und Nachfolgendem zu gewähren, soll das Ergebnis nicht Rausch oder Langeweile sein. Musik wird ja nicht nur in der Gleichzeitigkeit des gegenwärtigen Klanges und im Nacheinander der wechselnden Klänge, sondern ebenso sehr im Erinnern und Vorausahnen vollzogen. Selbstverständlich hängt die Fähigkeit zum rückwärtigen und vorwärtigen Verknüpfen ebenso wie das Maximum der Zeitdauer, die ein Erinnern und Verknüpfen noch zuläßt, und ebenso wie das Vermögen, komplexe Klänge aufzufassen, weitgehend von der Anlage und Übung des nachvollziehenden Subjekts ab. Die zeitliche Distanz der Wiederkehr von schon Gehörtem muß ebenso wie der Komplexgrad des Klanges gewissen Beschränkungen unterworfen sein, um nicht den Vollzug der Form zu gefährden. Denn in der Musik bleibt alle Form leer ohne das auffassende Subjekt, das sie vollzieht. Ein gewisses Maß von klanglicher „Würze“ und zeitlicher Distanz sind erforderlich, um Form entstehen zu lassen. Fortwährende Wiederkehr einfacher Klänge bildet so wenig Form wie eine nicht repetierende Folge überkomplizierter Klänge. Zwischen diesen Extremen die Grenzen des Möglichen, d. h. die Kategorien der Form zu entwickeln, ist im Grunde das Ziel aller Musiklehre. Wiederholung des Überschaubaren in über-

schaubaren Abmessungen ist ein, vielleicht das Grundgesetz aller Form in der Musik.

Genau das hat sich in der Zwölftonmusik abgespielt. Je weiter der unmittelbaren Auffassungsfähigkeit entrückt die tonstofflichen Klanggrundlagen und Klanggebilde selbst wurden, um so mehr wurde die Notwendigkeit empfunden, sie in eine sehr exakt durchdachte und strenge Form zu zwingen. Richard Hill hat einmal sehr klar entwickelt, wie Schönberg zur Verwirklichung seiner Reihentechnik gekommen ist (Schönberg's Tonerows and the Tonal System of the Future, Mus. Quarterly XXII, 1936). Ich kann das hier nicht wiederholen und muß die Grundlagen als bekannt voraussetzen. Es gibt in der gesamten Geschichte der Musik schlechterdings nichts, was sich an Unerbittlichkeit der Formstrenge mit der seriellen Technik der Zwölftonkomposition vergleichen ließe, wenigstens soweit sie sich eng in dem vorwiegend erst von Schönbergs Nachfolgern entwickelten Schulzwang hält. Diese Formstrenge ist nun so geartet, daß sie zwar auf dem Papier steht, für den Hörer aber ebensowenig nachvollziehbar wird wie die Manipulationen, die durch Inversion und Krebs mit den zugrunde liegenden Tonreihen selbst vorgenommen werden. Schönberg selbst wollte ja die serielle Technik überhaupt auf die Grundreihen beschränkt wissen; er bezeichnete ihre Herstellung scherzweise als eine „Familienangelegenheit“, einen internen Vorgang, der als solcher für den Hörer gar nicht in die Erscheinung treten sollte; im übrigen sollte dem Komponisten überlassen bleiben, was er mit diesem „präformierten“ Material anfangen wollte. Hiernach wäre also die serielle Technik eigentlich auf die Bereitstellung des Materials beschränkt, die Gestaltung der



Form aber dem Komponisten unbeschränkt überlassen gewesen.

In der späteren Entwicklung aber, und gerade in der jüngsten Zeit, ist diese Technik von manchen Komponisten zu einer strengen Rechenaufgabe gemacht worden, bei der die Form sich nicht mehr aus der Rücksicht auf die Herstellung überschaubarer Ordnungen und Beziehungen, sondern aus der reinen Logik mathematischer Konstruktion ergibt. In vielen Beispielen ist die rechnerische Konstruktion vollends an die Stelle aller bisher in der Musikgeschichte bekannten Arten der Formgebung getreten; eine „aleatorische“ Methode, wie man das genannt hat, also ein gewissermaßen mit dem Würfel hergestelltes Kombinationsspiel der Formelemente ist mit voller Konsequenz durchgeführt worden. Die Rücksicht auf die Erfassbarkeit durch den Hörer bleibt außer Betracht, und das Kunstwerk entsteht im „elfenbeinernen Turm“ als Selbstzweck, es steht im luftleeren Raum. Die Humanitas der Musik ist der absoluten Perfektion einer mathematischen Gleichung aufgeopfert worden.

Es ist meine Überzeugung, daß wir damit an einer Grenze angekommen sind. Dafür sprechen zwei Gründe. Der eine ist, daß mit konstruktiven Methoden dieser Art das Band zwischen Kunstwerk und Hörer zerschnitten wird. Kein Hörer ist, selbst günstigste Vorbedingungen und ernstes Vorstudium vorausgesetzt, in der Lage, die Esoterik der Klangorgänge, wenn auch nur in einer vordergründigen Schicht, zu erfassen. Gewiß haben auch in früheren Epochen der Musikgeschichte die Komponisten oft mancherlei in ihre Werke hineingeheimnist, was man nur lesen, nicht hören kann (es sei nur an Machaut und Bach als bekannteste Beispiele erinnert), aber sie haben ihre Arcana in einem Klanggewand vorgetragen, das als solches auch für denjenigen Hörer, der die Hintergründe nicht kennt, faßbar ist. Eine Motette von Machaut oder Bachs „Kunst der Fuge“ sind auch für denjenigen Hörer, der nichts von color und talea, nichts von Inversion und Krebs weiß, in einer gewissen, wenn auch vordergründigen Schicht faßbare Kunstwerke. Das aber ist bei der rigorosen Anwendung der seriell-konstruktiven Methode nicht der Fall und kann auch nicht der Fall sein. Alban Berg hat das bei der Gestaltung seines „Wozzek“ sehr wohl gewußt und beherzigt. — Der andere Grund ist, daß die rein rechnerische Kombinatorik zu einer Mechanisation führt, die es nahelegt, zu fragen: „Wenn der Komponist seine tonstofflichen Elemente nach solchen Prinzipien kombinieren will, warum überträgt er die Aufgabe nicht einer Elektronen-Rechenmaschine, die in ein paar Sekunden alle Permutationen fix und fertig vorlegt, statt daß er sich an einer einzigen monatelang plagt?“ Die Frage ist nicht so absurd, wie sie scheint. In den USA sind solche maschinellen Kompositionen be-

reits versuchsweise hergestellt worden, und es ist kaum einzusehen, welcher Unterschied zwischen diesen und den Rechenergebnissen eines menschlichen Hirns bestehen sollte. Muß man nicht sogar annehmen, daß die Maschine die Aufgabe eleganter und korrekter lösen wird als der schwerfällige und fehlerbehaftete Mensch?

So wenig also die Zwölftönigkeit als tonales System gegen Grundgesetze der Musik verstößt, so sehr fordert ihre mechanisch-serielle Formgebung das Bedenken heraus, daß hiermit ein Definitionsmoment der Musik außer Kraft gesetzt wird. Hanslicks klassische Formulierung: „Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ gilt für alle Musik. „Geist“ heißt hier aber nicht mechanisches Rechnen, sondern freies Gestalten. Solange es eine abendländische Musikgeschichte gibt, ist noch immer das konstante geistige Korrelat zum konstanten diatonischen Tonsystem die Inventio gewesen. In welchen Formen sie sich im einzelnen geäußert hat, in welchem Grade exoterische Gedankenfreiheit und esoterische Selbstgesetzlichkeit einander durchdrungen haben, das ist eine Frage der Individuen und ihrer geschichtlichen Bindungen. Die geistige Freiheit des Gestaltens aber ist eine Urforderung aller höher organisierten Musik, und nicht nur der abendländischen. Von der Phantasie und vom Ausdruck wollen wir gar nicht reden: das sind Sekundärforderungen, die sich aus der Primärforderung der geistigen Gestaltungsfreiheit ergeben. Ist nicht die Selbstknebelung des Komponisten in mathematisch-seriellen Formschablonen eine Flucht aus einer Freiheit, die sich selbst nicht mehr zu gestalten weiß? „Die Formen sind nicht leer, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist“, sagt derselbe Hanslick. Die scheinbar unbegrenzte Freiheit, in die der Komponist sich durch die Sprengung des alten tonstofflichen Systems geworfen sieht, und die Grenzenlosigkeit des Gestaltens, die sich damit zu eröffnen scheint, sie ziehen das Paradoxon nach sich, daß nicht mehr der Geist, sondern nur noch die Maschine, nicht mehr das Ethos der Selbstverantwortlichkeit, sondern der Logos der Formel dieses Reich zu beherrschen vermag. Ob auf diese Weise menscheitsgültige und geschichtsdauernde Kunstwerke zustande kommen können, wird man füglich in Zweifel ziehen können. Auf die Frage aber: „Ist das noch Musik?“ wird man mindestens mit der Gegenfrage antworten dürfen: „Wenn die Seele der Musik ihre Form ist, kann es Form und Seele ohne frei gestaltenden Geist geben?“ Bescheiden wir uns mit dem Zweifel und mit der Hoffnung, die Bartók (1920) in die Worte gekleidet hat: „Die Zukunft wird uns darüber zu belehren haben, ob das freie Walten über reichere Möglichkeiten zu ebenso großen Kunstwerken führt, wie sie von den Musikern der Vergangenheit geschaffen worden sind.“



## KULTUREN SIND STERBLICH

Es ist immer wieder amüsant, zu beobachten, wie ehrenwerte Doktoren ihre reaktionären Absichten durch Argumente rechtfertigen, deren Logik nur scheinbar unangreifbar ist; denn am Ende lösen sich ihre Gedanken in einem praktischen System von Tautologien auf, deren kleine Luftballons man schnell zerdrücken kann.

Einer der seriösesten dieser Professoren erbrachte uns kürzlich wieder einmal den Beweis dafür, daß Intelligenz, Dialektik und schöpferische Tätigkeit keineswegs im gleichen Schritt marschieren.

Gar nicht amüsant aber ist es, zu beobachten, mit welcher Bestimmtheit er sich über eine Materie äußert, die er so wenig kennt. Vielleicht aber verliert man diese Sicherheit im Erkennen oder im Spekulieren, wenn man weiß, wie komplex alles Denken ist, selbst wenn man es auf den Okzident beschränkt. Andererseits bezweifle ich, ob unser guter Professor seine Erkenntnisse mit einer solchen Ungeniertheit dargelegt haben würde, wenn er je komponiert hätte.

Was nun das rein „musikalische“ Objekt der „Gedanken“ des Magisters betrifft, so verdammt er die junge Generation im Namen eines Phänomens, das er „Musik“ nennt, aber diese Bezeichnung ist dem persönlichen Gebrauch streng vorbehalten. Es ist sehr begreiflich, daß andere Personen als er der Musik eine andere Definition geben können, und vielleicht ist diese wichtiger als die engstirnige Konzeption des Professors. Bevor man so hochmütig vom Überschreiten irgendwelcher Grenzen spricht, müßte man sich erst gemeinsam über diese Grenzen unterhalten haben — eine einseitige Proklamation scheint mir ungenügend und unbefriedigend.

Auch ist es wahrhaft grotesk, alles auf die sogenannten natürlichen Funktionen zurückführen zu wollen, da diese eine kaum zu glaubende geistige Bequemlichkeit verdecken. Man muß sich mit Entschiedenheit gegen jene Leute auflehnen, die mit dem (allgemein hochgeschätzten) guten Recht und dem gesunden Menschenverstand Gott mit dem Taschentuch in ihre Hosentasche stecken, um seiner ganz sicher zu sein. Denn nichts, aber auch gar nichts rechtfertigt, physikalisch und psychologisch, ein System mehr als ein anderes. Valéry schrieb diesen berühmten Satz: „Wir Kulturen, wir wissen heute, daß wir sterblich sind.“ Ich rate dem Professor, über dieses weise Wort eines Philosophen nachzudenken der bestimmt seinen Kronzeugen Hanslick aufwiegt, und diesen Gedanken auf sein heißgeliebtes diatonisches System anzuwenden. Wenn der Professor mir beweist, daß das von ihm bevorzugte System das auserwählte unter allen anderen ist, dann werde ich an seinen Gott und an sein theologisch-musikalisches System glauben, zu dem er uns zwingen will.

Schließlich — um mit den Schwachheiten zu Ende zu kommen, die er uns hinsichtlich der elektronischen Musik hinknallt — fragen wir ihn, mit welchem göttlichen Recht er sich anmaßt, ein Mittel, das ihn vermutlich an das „Heulen und Zähneklappern“ des biblischen Wortes erinnert, in die höllische Finsternis zu verstoßen!

Da der Mensch existiert — und seit er existiert —, warum sollte er plötzlich aufhören, etwas zu entdecken und Fortschritte zu machen, und warum sollte er, wegen eines Verbots (stets von göttlichem Recht), nicht Phänomene verwenden, die der technische Fortschritt ihm zur Verfügung stellt? Ich erblicke darin lediglich die Verhüllung einer panischen Angst vor dem Neuen, aber keineswegs einen von irgendwelchen Beweisen gestützten Gedankengang. Die elektronischen Mittel sind nicht weniger teuflisch als die Instrumente eines Orchesters, denn schließlich kann man Diabolik und Magie auch in der Klaviatur eines Flügels oder im Zug einer Posaune finden. Unsere Orchesterinstrumente sind nichts weniger als „natürlich“; sie sind vielmehr auf sehr künstliche Weise für eine ganz bestimmte Musik geschaffen worden, und die Entwicklung der Instrumente beweist zur Genüge, daß sie ausschließlich Mittel zur Anwendung sind und nicht Kultgegenstände. Der technische Fortschritt liefert uns neue Mittel zur Anwendung; wo ist die Diabolik? In der Vorstellung des Professors, aber ebensowenig in den elektronischen Mitteln wie in den Instrumenten.



Zusammenfassend muß ich sagen, daß es mich immer wieder erstaunt, so flüchtige, so oberflächliche, so unerfreuliche, so schlecht durchdachte, so armselige, so engstirnige, so gekünstelte, so phantasielose, so kleinliche Gedankengänge zu lesen. Man hat kein Recht, irgend jemand Lektionen zu erteilen, nur um seine persönlichen Neigungen zu rechtfertigen, und vor allem soll man nicht glauben, daß man durch solch dürftige Argumente irgendwelche Entwicklungen verhindern könne.

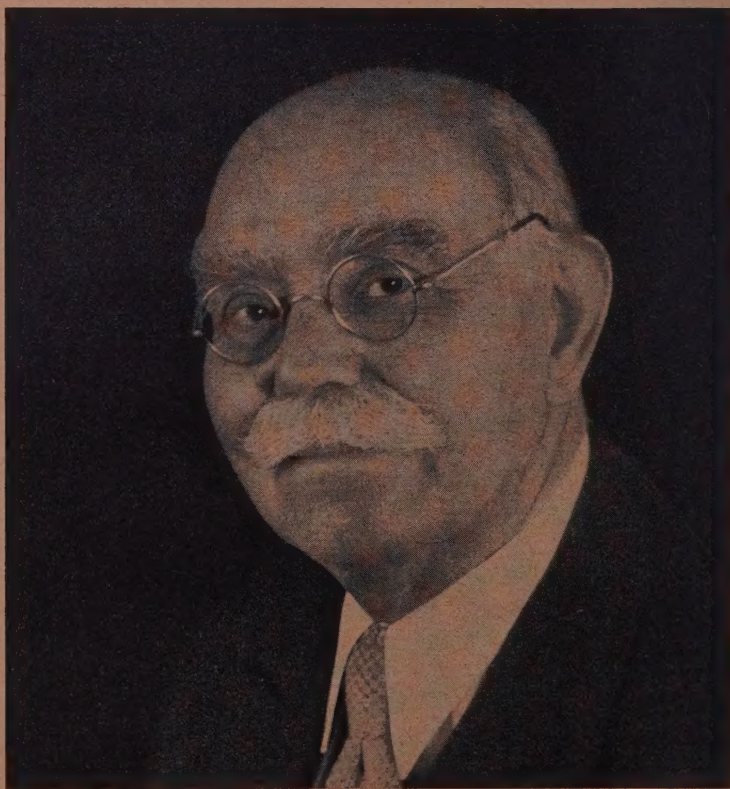
Pierre Boulez

## DER BRANDMEISTER

Man kennt die Methoden, mit denen seit Jahrzehnten gegen das nun einmal zutage getretene Phänomen der Neuen Musik Sturm gelaufen wird, eine Methode, die in Varianten auch schon früher beliebt gewesen ist: man wirft sich in die Pose der Feuerwehr. Man löscht, man rettet im Namen des Bestehenden, des Hergebrachten, gegen das unter allen Zeichen geistigen Brennens das Neue in Erscheinung tritt. Man ist Hüter ewiger Gesetze, warnt vor dem Verfall, vor Entartung, die man gelegentlich in wissenschaftlicher Verbrämung Denaturierung nennt, man versucht mit allen Mitteln den Aufbruch in neue Gebiete des Kunstmateri als, der künstlerischen Form und des Empfindens und Denkens zu verhindern. Beethoven hat man auf diese Weise angegriffen, Wagner und Strauss noch heftiger — musikalische Gestalten, die heute als Kronzeugen gegen neue Entwicklungen aufgerufen werden. Immer das gleiche: ob es Galileo Galilei betrifft oder Baudelaire, die abstrakte Malerei oder die neue Architektur.

Die Entwicklung der Kunst ist aber durch alles Wehgeschrei nicht aufgehalten worden. Also sollte man sich eigentlich nicht darum kümmern.

Die Wirkung auf die Partner der Kunst, auf die Zuhörer, die Betrachter, die Leser und auf die Institutionen, die Pädagogen oder die mit den Fragen der Kunst befaßten Instanzen kann jedoch,



Joseph Haas

*beginnt am 19. März in München seinen 80. Geburtstag und stand im Mittelpunkt zahlreicher Ehrungen.*



wenigstens temporär, desaströs sein, vor allem, wenn die Warnungen und Angriffe in wissenschaftlicher Aufmachung und im Ton der „Sorge um die Zukunft“ vorgetragen werden. Dies ist der Fall bei der Argumentation und den Warnungen Friedrich Blumes, die in besonders gefährlicher Form vorgebracht werden: nämlich in einer Mischung von Wissenschaft und Gemeinplatz. Um nur einige wenige Punkte herauszugreifen, wäre sachlich folgendes zu sagen:

Es gibt naturbedingten Tonstoff, aber die Tonalität ist nur eines der möglichen Verwendungsprinzipien. Der schaffende Mensch besitzt die freie Entscheidung, den Tonstoff nach seinem geistigen und emotionsbedingten Plan zu formen und zu verformen. Auch zu erweitern, wenn er sich neue Gesetzlichkeit selbst schafft. Das funktionsbestimmende Tonalitätsprinzip ist eines — die Methode der Komposition nach den von Schönberg inaugurierten Zwölftonprinzipien ist ein anderes. Beide Prinzipien (und andere) ermöglichen dem Tonmaterial jenes geheimnisvolle Eigenleben, das in den verschiedenen, oft konträren zeitlichen und ethnischen Ausprägungen der Musik in Erscheinung tritt und zu Gruppenbildungen geführt hat, deren freie Verwendung dem heutigen Musiker ohne jede Einschränkung zusteht.

Was die Frage der Form betrifft, so steht es heute genauso wie immer. Wenn es heute schwierig erscheint, in den neuen Strukturen die Formzusammenhänge zu erfassen, so weiß Blume zweifellos, daß man Beethoven oder Wagner zu ihrer Zeit nur zu oft als chaotisch gebrandmarkt hat. Das Ohr des Hörers macht die gleichen Veränderungsprozesse durch wie der musikalische Geist des Komponisten. Wissen wir, was unsere Enkel ohne weiteres nachzuvollziehen in der Lage sein werden?

Schließlich das Schreckgespenst der Elektronik in der Musik. Nur das Experiment, das Verwegene führt in der Kunst weiter, wobei es evolutionär und revolutionär auftreten kann. Kein Zweifel, daß die Verwendung elektronischer Klänge und Klangfolgen noch im Anfangsstadium steht. Es scheint uns natürlich, daß sich die produktiven Musiker diese Möglichkeiten zu adaptieren versuchen, die, ganz allgemein gesehen, so zeittypisch sind. Zweierlei ist hier zu bedenken: erstens wissen wir nicht, was für Resultate in einigen Jahren vorliegen werden, sodann verlangt die Befassung mit der elektronischen Klangwelt und ihrer kompositionellen Verwendung eine strenge Zucht, ein kompliziertes Studium der Handhabung, was Verzicht auf raschen Erfolg mit sich bringt. Aber auch die Tatsache darf nicht übersehen werden, daß diese neuen Möglichkeiten des Hörbaren offenbar eine enorme Faszination auf phantasiebegabte Musiker ausüben. Mit dem Hinweis auf „übergeordnete ethische Probleme“ können Einwendungen ebenso wenig hinreichend begründet werden wie mit dem Hinweis auf den lieben Gott.

*Hans Curjel*

## DIE KASSELER AXT

In seiner Antwort auf die Frage, was Musik ist, greift Friedrich Blume auf wesentliche Teile seines Artikels „Form“ in der von ihm herausgegebenen Enzyklopädie zurück. Dort heißt es: Dodekaphonie hebt die Norm der Tonalität nicht auf. Geht man der Vorstellung des Autors auf den Grund, so entdeckt man eine Dodekaphonie, die den opportunistisch-aktuellen Begriff retten möchte, ohne die Sache gelten zu lassen. Vielleicht hat sich die inadäquate Vorstellung von der funktionslosen Äquivalenz der zwölf Töne in grauen Hauerschen Urzeiten gebildet. Aber selbst dort funktionieren sie noch als Spiel. So bleibt zu vermuten, daß die Logik der gleichgeordneten Töne aus den Anfängeraufgaben der Lehrbücher stammt; aus der Musik kann sie nicht abgeleitet werden.

Blumes formtheoretisches Vokabular erinnert daran, daß auch die Definitionen ihre Stile haben. Sie färben von der Zeit ab, aus der sie stammen, und verfallen leicht der Illusion, für alle Zeiten zu gelten. Die expressionistische Ästhetik der Kräfte und Energien hat sich am wenigsten mit der Epoche befaßt, der sie angehörte. Ähnlich hat Blumes neuartiger, fast schon informations-



theoretisch gefärbter Definitionsstil (Erinnern, Verknüpfen, Maximum der Zeitdauer, überschaubare Abmessung, Distanz der Wiederkehr usw.) mehr innere Beziehungen zur Musik Weberns als zu der Beethovens.

Wie es kein funktionsloses Zwölftonsystem gibt, so auch keine serielle Methode, die mathematische Operationen vornehmen könnte. Zahlen, Zeichen und andere Darstellungsmittel einer Analyse können sich nur auf die musikalischen Elemente beziehen. Rein logisch-mathematische Verfahren lassen sich auf sie überhaupt nicht anwenden; ebensowenig Humanitätserwägungen. Hat der Verächter der seriellen Musik sich nie eine ihrer Analysen angesehen? Wenn schon nicht, so hätte er seinem Publikum, anstatt ihm Unseriöses zu berichten, etwas von den geschichtlichen Keimen der jüngsten Entwicklung erzählen sollen. Wie sie tief im 19. Jahrhundert verborgen liegen. Bei dem ob seiner vermessenen Alltonaspekte noch von Riemann gerügten Fétis. Oder bei dem Hegelianer Moritz Hauptmann, der den seriellen Hauptbegriff des musikalischen Zeitbildes („Zeitintervall“, „Zeitoctav“) vorgedacht und als erster (darüber demnächst mehr) die Dialektik und Identität von Tonhöhenraum und musikalischer Zeit erkannt, ja lang und breit abgehandelt hat, was bisher der Wissenschaft einschließlich jener Enzyklopädie entgangen ist, obwohl der geniale Theoretiker die Hälfte seines Hauptwerkes von 1853 diesem seriellen Grundgedanken gewidmet hat. Mit vielen Noten, Buchstaben, Zahlen und graphischen Darstellungen, die man fairerweise einem autoritätsgläubigen Publikum auch nicht mit dem abschätzig-inhumanen „Der hat die Musik bloß errechnet“ präsentieren würde.

Wo sich der Wissenschaftler mit dem Journalismus anlegt, kommen die unverankerten Definitionen rasch ins Schwimmen. So schon bei Begriffen wie „nur Apparate“, als ob Orgel, Klavier, Trompete usw. keine „nur“ schallgenerierenden Apparate wären, bei „Klangmontage“, deren Kulissenprinzip kein Mittel der seriellen, also auch keins der elektronischen Musik ist, oder bei dem unsinnig in Umlauf gekommenen „aleatorisch“. Darunter versteht man Vorgänge, deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt. Die gemeinten Kompositionen, denen Aleatorisches angedichtet wird, bezeugen gerade das Gegenteil. Auch wäre von der Informationstheorie wenigstens zu lernen, daß mit jedem neueingeführten Zwangselement die Chance der Freiheit wächst.

Wo all dies und vieles andere unbekannt ist, wundert man sich nicht über die Einteilung der Musik in Abonnentenmusik und hermetische Metamusik, wobei die Kunst der Fuge, die doch wohl das historische Paradebeispiel für den vielstrapazierten Elfenbeinernen Turm ist, kurioserweise auf die Seite der Abonnentenmusik geschlagen wird. Wenn ich vor Jahren, in den Anfängen der elektronischen Musik, einmal beiläufig von einer „metamusikalischen Klangwelt“ gesprochen habe, so nicht, wie Blume meint, um schonend auf Außermusikalisches vorzubereiten, sondern um die Veränderung anzuzeigen. Da mit dem autoritativen Fluch der Metamusik nun Schönberg, Webern und die Seriellen belegt werden, wohl oder übel auch der jüngste serielle Strawinsky, der von der elektronischen Musik gesagt hat: „Hier, und nur hier, geht es weiter“, so wäre gegen den Gebrauch des Wortes wenig einzuwenden.

Daß die elektronische Musik nicht apperzipierbar sei, entspringt demselben Wunschdenken wie die durch nichts bewiesene Behauptung, der reine Ton gehöre nicht zur Musik. Wer soviel vom naturbedingten Tonstoff spricht, sollte hinzufügen, daß das Korrelat dazu der menschenbedingte Tonstoff ist, der erst die Musik macht. Ebenso wäre das Schreckensbild der Klangdenaturierung dahin zu ergänzen, daß Spielanweisungen wie gedämpft, gestopft, Flatterzunge, pizzicato, flautato, sul ponticello usw. schon immer den Klang denaturiert haben. Vollends unbegreiflich bleibt es, warum die Elektrizität nichts „Naturbedingtes“ sein soll. Wer sie als teuflisch deklarieren würde, hätte gewiß noch die Aufklärung vor sich. Wenn man einen Sinuston durch Übersteuerung zum Klang umwandelt, nimmt er Farbe an, d. h. er macht elektrisch das, was die Instrumente mechanisch machen. Und so steht es auch mit dem reproduzierenden Radiogerät, dessen teuflische Elektronen beim denaturierten Beethoven wohlgeblieben sind, indes die produzierenden elektronischen Kollegen besser täten, nach den USA auszuwandern, wo die Elektronengehirne





Deutsches Fernsehen:  
Pariser Ballett in der Oper  
„Die Schule der Frauen“  
von Rolf Liebermann

und Kompositionsmaschinen gerade beim programmierten Largo und beim Lochkarten-Ave-Maria angekommen sind.

Was endlich die Kasseler Axt an den Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes angeht, so wäre nicht zu fragen, ob das nicht Vermessenheit und Blasphemie ist, sondern: warum der Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung selbst die Axt mitangelegt hat, als er bereits auf zwei Kongressen seinen in- und ausländischen Fachgenossen elektronische Musik vorführen ließ. Oder sollte das Ethos, das er beschwört, teilbar sein? Einteilbar in Ethos für Komponisten und Ethos für Veranstalter?

Es ist eine tiefe, im Grunde schon „serielle“ Einsicht, daß eine unlösbare Gemeinschaft der gleichgewichtig aufzufassenden Kategorien in der Form besteht. Sie stammt von dem Formtheoretiker Friedrich Blume. An sie wird man sich noch erinnern, wenn seine Tagespolemik längst vergessen ist.

*Herbert Eimert*

## ELEKTRONIK OHNE ETHOS?

Friedrich Blume versucht in seinem Vortrag „Was ist Musik?“ auf den Kasseler Musiktage 1958 unter Bezugnahme auf die jüngste Musikentwicklung den Begriff Musik ästhetisch und tonpsychologisch abzugrenzen. Das Unterfangen ist schwierig, jedoch seriös in der Absicht und steht damit im Gegensatz zu anderen Polemiken der jüngsten Vergangenheit über dieses Thema. Blume verdiente einen Korreferenten von Rang, der seinen ernsthaften Standpunkt von einer anderen Position aus kritisch durchleuchtet.

Die Frage nach den Grenzen der mathematischen Determination in der jüngsten Musikentwicklung haben sich kompetenterweise die gegenwärtigen Komponisten zu allererst vorgelegt, und die Antworten, die sie in ihrem Werk darauf geben, sind ungeheuer vielseitig und mannigfaltig.



Blume weist mit Recht darauf hin, daß auch in früheren Epochen der Musikgeschichte die Zahlenkombinatorik eine erhebliche Rolle gespielt habe und unterstellt, daß die Komponisten jedoch ihre Arcana in einem Klanggewand vorgetragen hätten, das als solches auch für diejenigen Hörer, die die Hintergründe nicht kannten, faßbar gewesen wäre. Dieselbe Behauptung unterstelle ich für den in die gegenwärtige Klangwelt eingehörten Hörer, und Professor Blume mag dies berücksichtigen, auch wenn er selber nicht zu diesen gehört.

Ob die physischen und psychischen Sinne des Menschen für die in der Elektronik synthetisch hergestellten Klanggebilde aufnahmefähig sind, ist eine weitere von ihm gestellte Frage, die er im Hinblick auf den seiner Meinung nach einzig apperzipierbaren Naturklang verneint. Es mag immerhin bemerkt werden, daß auch in der Elektronik nur aus Elementen gearbeitet werden kann, die letztlich in der Natur liegen, und daß die Frage, was man unter einem Naturklang zu verstehen habe (im philosophischen Sinn), nicht ganz leicht zu beantworten sein dürfte.

Für Blume selbst gehört der Begriff der Tonalität schon zur Naturgegebenheit des Musikalischen, was schon allein durch die grundsätzliche Wandlung, die er im Laufe der Musikgeschichte erfahren hat, höchst zweifelhaft erscheint. In all diesen Erwägungen aber verbleibt Blume im Bereich der sachlichen Diskussion, die er bedauerlicherweise temperamentvoll nur einmal verläßt, wenn er meint, daß die elektronischen Experimente nicht von einem nur musikalischen Standpunkt aus zu beurteilen wären, sondern daß hierbei ethische Probleme angerührt würden. Mir hingegen scheint der Musiker, der elektronisches Tonmaterial verwendet, ebenso wenig „den Schöpfer zu äffen“, wie der Kernphysiker, der sich mit der Atomspaltung befaßt und vielleicht gerade aus der dabei gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnis in ehrfurchtsvolle Frömmigkeit vor dem Wunder der Schöpfung versetzt wird. Wenn aber vom Zeitalter der Atomzertrümmerung gesprochen wird, so wird in dem Hörer assoziativ das Grauen vor der Atombombe berührt. Deshalb hätte Blume auf diesen Vergleich wohl besser verzichtet.

*Wolfgang Fortner*

## GENUG DER WIEGENLIEDER

Herrn Professor Friedrich Blume wissenschaftlich zu antworten, hat nicht viel Sinn. Musik ist vor allem Erlebnis, und als ein solches muß sie gewertet werden. Viele strenge Zwölftonwerke gehören bereits zu den Standardwerken des Konzertwesens. Schönbergs zwei letzte Quartette, Bergs Lyrische Suite (die streng zwölftönigen Sätze mit einbegriffen), Dallapiccolas Opern — ich greife nur einzelne, tatsächlich weltberühmte Werke heraus — sind dazuzurechnen. Es hat eine bestimmte Zeit gedauert, bis man sie dazurechnen konnte. Viel weniger Zeit aber, als die letzten Streichquartette Beethovens und sogar dessen Viertes Klavierkonzert gebraucht haben.

Über die „Funktionslosigkeit“ der Zwölftonmusik wäre viel zu sagen. Von den Funktionen „der auf sich selbst bezogenen Töne“ im Bereiche der Zwölftonkompositionsgesetze scheint Professor Blume keine sehr klare Auffassung zu haben. Wenn er „Funktion“ schreibt, denkt er an die tonalen Funktionen. Es ist so, als ob ein Lehrer der französischen Sprache, der des Englischen unkundig wäre, von der „Beziehungslosigkeit“ der Satzteile dieser Sprache sprechen würde. Wie schlecht Professor Blume über die Zwölftonmusik und deren Bereich informiert ist, beweist unter anderem, daß er Bergs „Wozzeck“ für ein Zwölftonwerk hält. Außerdem verdammt er das „reine Kombinationsspiel“ und die „rechnerischen Konstruktionen“ der Zwölftonmusik. Das wiederum beweist, daß er nicht die geringste Ahnung von den unzähligen Konstruktionsmöglichkeiten hat, die einem Zwölftonkomponisten zur Verfügung stehen, und die es mit sich bringen, daß die schöpferische Wahlfreiheit eines Zwölftonkomponisten einen unendlich weiteren Bereich umfaßt als die eines tonalen Komponisten. Und daß Zwölftonkomponisten hie und da tonale Elemente in ihre Werke mit einbeziehen, beweist nicht mehr gegen die Zwölftonkomposition, als die Einbeziehung mittelalterlicher oder exotischer Tonleitern in bestimmte Werke tonaler Musik etwas gegen die tonale Musik beweist.



Die Form eines musikalischen Werkes hat sich nicht nach dem Auffassungsvermögen des Hörers zu richten, sondern diesen zu ihrer Erfassungsmöglichkeit zu erziehen. Tut sie das nicht, hätte sie dies seit den Uranfängen der Musik nicht getan, so wäre Musik heute noch der Schlachtschrei der primitiven Menschheit. Es gibt auch heute noch Hörer, deren Auffassungsmöglichkeiten bei einem Volkslied ihren Höhepunkt erreichen; bei anderen reicht es für eine Sonatine von Mozart; bei anderen wieder für die Hammerklaviersonate. Es gibt westliche Hörer, die in der indischen Musik, nicht nur in deren Form, sondern auch in deren Drittel- und Vierteltönen — Intervalle, die Professor Blume mit dem Handrücken hinwegzulegen scheint — nichts als einen krausen Wirrwarr erblicken; daß daran nicht die indische Musik, die mit Form und „Funktionen“ im westlich-tonalen Sinne nichts zu tun hat, schuld ist, sondern daß dafür die westlichen Hörer und ihre durch Generationen von Professor à la Blume verantwortlich gemacht werden müssen, ist wohl eine Selbstverständlichkeit.

Nach Professor Blume soll die elektronische Musik „den Naturklang grundsätzlich verlassen“, da sie „Naturklänge in ihre Bestandteile auflöst und diese in beliebigen Kombinationen montiert“. Die Stellung des Herrn Professors wird hier offenbar: ebenso wie in den Problemen der Form hält er es hier mit einer Musik, die den einfachsten einstimmigen Gesang eines Hirtenburschen nicht übertrifft. Und was ist eigentlich Naturklang? Ist es der Klang der menschlichen Stimme? Wenn ja, welcher Stimme unter ihnen? Es gibt ihrer, vom rein Klanglichen aus gesehen, mindestens zwölf ganz verschiedene. Und wo teilt Professor Blume die Instrumente ein? Sind das Naturklangträger oder muß hierin zum Beispiel der Flöte ein Vorrang gegenüber der Klarinette zugesprochen werden? Was sind denn alle Instrumentalklänge, wenn nicht künstliche Erzeugnisse, die von den „Bestandteilen“ dessen, was Professor Blume „Naturklang“ nennt, abhängen? Enthält ein Englisch-Horn-Klang nicht mehr solcher „Bestandteile“ — man nennt sie gewöhnlich „Obertöne“ — als ein Flötenklang? Und welcher ist „natürlicher“ von beiden? Und wo ist hier das „reine Artefakt“, wie sich Professor Blume so natürlich deutsch auszudrücken beliebt?

Daß die elektronisch erzeugten Klänge nicht „apperzipierbar“ sein sollen, das ist eine rein subjektive, Blumesche Feststellung, die nur sein höchsteigenes Apperzeptionsvermögen — ich hätte fast geschrieben „Apperzeptionspossibilität“ — kennzeichnet. Daß die elektronischen, nicht apperzipierbaren „Produkte“ nicht Musik sein sollen, sondern „eben etwas anderes“, wofür es „keinen Namen gibt“, diese Behauptung erinnert an den Streit mittelalterlicher Theologen über das Geschlecht der Engel. Sind Engel männlich, weiblich oder hermaphroditisch gebaut? Ist Musik von einem Holz- oder Blechrohr, von Saiten oder elektronischen Geräten erzeugt? Man rate mal.

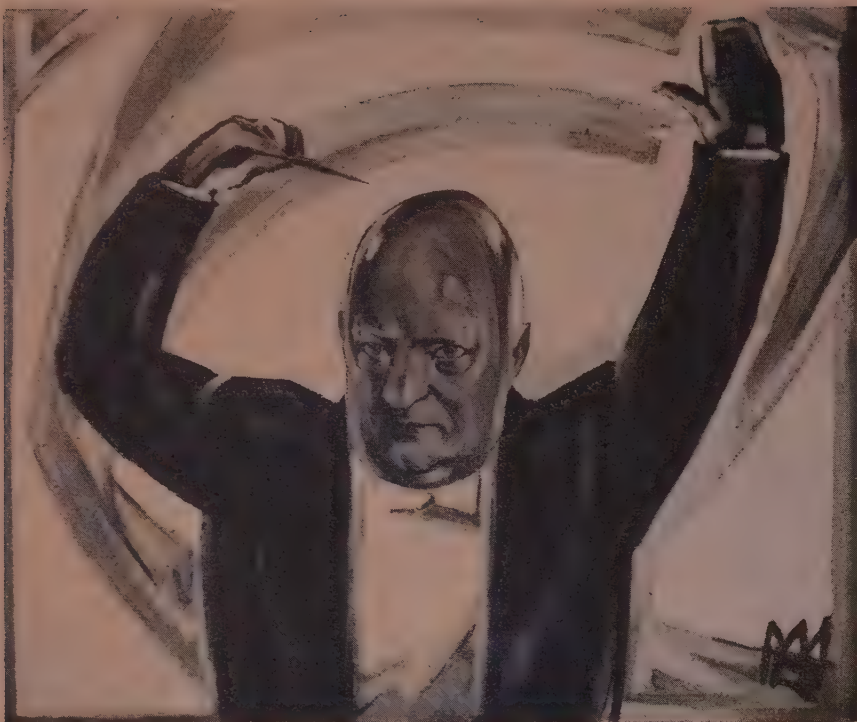
In einem Punkte bin ich mit Herrn Professor Blume absolut einig: nämlich darin, daß die Musik unserer Zeit eben die Musik unserer Zeit ist und zu sein hat, und nicht die Wiegenlieder vergangener Jahrhunderte, die übrigens nur für unsere Ohren Wiegenlieder sind, in der klanglich-geschichtlichen Perspektive „apperzipiert“. Fragen Sie mal die Zeitgenossen Beethovens, wie für sie Beethovens Musik klang. Es ist in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung nachzulesen, deren Musikkritiker genausowenig in ihrer Zeit apperzipierten wie Professor Blume in der unsrigen.

*Antoine Goléa*

## KEIN PLATZ FÜR PESSIMISMUS

Die vorliegenden Ausführungen von Professor Blume scheinen mir eher weltanschaulich als wissenschaftlich gestützt zu sein. Leider muß ich gerade in der für seine Argumentationen so entscheidenden These: „Es gibt keine Musik ohne Tonalität“, die Schlüssigkeit eines wissenschaftlichen Beweises vermissen. Dürfen wir die Tonkunst aus anderen Kulturkreisen, die unsere abendländische Tonalität nicht kennen, nicht als „Musik“ bezeichnen? (Übrigens: Wäre eine mondiale Ausweitung und Bereicherung der abendländischen Musikepoche eine Fehlentwicklung und müßte sie gleichbedeutend sein mit geistigem Substanzverlust?) Fehlt der sog. „Elektro-





Rudolf Heinisch:  
Paul Hindemith

nischen Musik“ schon einfach deshalb die „musikalische“ Qualifikation, weil sie keine Tonalitätszusammenhänge sucht?

Und wie steht es mit der Zwölftonmusik, die Blume so summarisch verdammt, „wenn sie sich als funktionsloses System zu verstehen sucht“? Wir werden darauf verwiesen, daß „Klänge“ nun einmal die Eigenschaft haben, wie chemische Elemente Verbindungen miteinander einzugehen. Ich kenne aber Stücke für ein einziges Solo-Instrument (z. B. eine Flötensonate von Boulez), in denen es überhaupt keine Zusammenklänge gibt. Sind solche Stücke keine „Musik“?

Vorbehalte habe ich auch anzumelden gegen Blumes Anmerkungen zu der Einführung von „Drittel- oder Viertel-Tonstufen“, durch die das „geltende diatonisch-chromatische System durchbrochen“ werde. Professor Blume beruft sich auf Bartók als Kronzeugen. Aber Bartók hält 1920 diese Versuche lediglich für „verfrüht“. Später, z. B. in seinem Violinkonzert, hat er solche Intervalle selbst gebraucht. Hat er damit die der Musik gesetzte „Grenze“ überschritten?

Überall scheint mir hier Blumes Definition der Musik zu eng zu sein. Ebenso unbefriedigend finde ich die Argumente gegen die „sogenannte Elektronische Musik“, der ich selbst skeptisch gegenüberstehe, ohne ihr jedoch deshalb die Chance zu nehmen, vielleicht doch einmal „Musik“ zu werden. In Blumes Kennzeichnung als „Versuch, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten“, scheint sich mir eher Weltanschauung als wissenschaftliche Erkenntnis zu spiegeln. Mit Recht weist Blume Assoziationen wie „anstrengend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch“ als „nicht ausschlaggebend“ zurück. Aber mit dem Hinweis darauf, daß die „hier produzierten Dinge“ für uns nicht „apperzipierbar“ seien, läßt sich m. E. die Ablehnung nicht hinlänglich begründen. Das ist zumindest eine sehr anfechtbare Argumentation. Die Aufnahmefähigkeit des Ohres und des Geistes wandelt sich erstaunlich rasch (Beispiele aus den letzten 20, 50, 100 Jahren stehen beliebig zur Verfügung).

Dabei kapituliere ich ganz gewiß nicht vor dem „physikalischen Experiment der neuen Tonzerlegung“, und ich bin mir auch durchaus der Schwierigkeit bewußt, zwischen „Geräusch“ und



„Musik“ künstlerisch die Grenze zu ziehen. Aber deshalb diese Versuche als „unstatthaft“ zu bezeichnen, von „Trümmern einer Fratzenwelt“ zu sprechen und „ethische“ Bedenken dagegen ins Feld zu führen, hat für mich keine wissenschaftliche Überzeugungskraft.

Wohl aber muß ich dem Wissenschaftler Blume weitgehend beipflichten, wenn er von den Formproblemen spricht, das geistige Wesen der Form unterstreicht und betont, daß es in der „Begrenzung des Grenzenlosen“ liegt. Das sind zwar ganz elementare Wahrheiten, doch es ist (auch nach meiner Erfahrung) offenbar nicht überflüssig, daß sie immer wieder einmal ausgesprochen werden. Darin, daß sie so oft völlig mißachtet werden, dürfte m. E. der Haupteinwand gegen die meisten Arbeiten „serieller“ und „elektronischer Musik“ liegen.

Schade, daß Professor Blume an der „aleatorischen“ Methode, der bewußten Einführung des „Zufalls“-Moments, nur die fragwürdige Seite hervorkehrt. Sollte man in ihr nicht vielmehr auch den Versuch sehen, aus dem (von den besten Köpfen bereits erkannten) Engpaß konstruktiver Überspitzung herauszukommen? Liegt darin nicht deutlich die Absage an die „Elektronen-Rechenmaschine“? Selbst wenn gewisse rechnerische Manipulationen eines Tages maschinell bewältigt werden sollten — muß man die Möglichkeit ausschließen, daß erst die totale Herrschaft über die Materie den Geist freisetzt, der (zugestandenermaßen) heute oft so stark von ihr gefesselt scheint?

Gewiß — und darin hat Blume recht — es lauern Gefahren. Und die skeptischen Worte Bartóks, mit denen er seine Ausführungen schließt, stehen als bange Frage vor aller Gewissen. Aber zum Pessimismus, zum Zweifel an der regenerierenden Kraft des menschlichen Geistes sehen wir keine Veranlassung.

Heinz Joachim

## GETARNTÉ DEMAGOGIE?

Herr Professor Blume beruft sich mehrfach auf den „Naturklang“, ohne ihn näher zu definieren. Ungeachtet dessen konfrontiert er ihn mit den elektronischen Klängen und benutzt ihn als Hypothese für seine Argumentation. Es erhebt sich hier die Frage: Gibt es einen Naturklang? Wie ist er beschaffen? Und welche Funktion hat er in aller mit künstlerischem Gestaltungswillen geschaffenen Musik?

Alle seit über 200 Jahren praktizierte Musik gründet sich wesentlich auf dem temperierten System, einem Ton-System also, das alle Intervalle der Naturobertonreihe denaturiert. Nach der „Naturklang“-These von Professor Blume müßte die gesamte Musik dieser Zeit als nicht „natürlich“ abzulehnen sein. Daß man keine Diskrepanz im wesentlichen Sinne zwischen Naturobertonreihe und Temperatur der Intervalle empfindet, ist eine Erziehungs- und Gewöhnungsfrage, die naturgemäß graduell beim einzelnen Menschen verschieden ist.

Wird nun jeder Klang, ob im Sinne von Professor Blume „natürlich“ oder „denaturiert“ definiert, untersucht, so ergibt sich einheitlich der Sinuston als einheitliche Grunderscheinung des klingenden Materials. Hier drängt sich mir die eine etwas skurrile Frage auf: ist etwa eine Orgel (künstlich und mechanisch konstruiert) „natürlicher“ als ein elektrischer Ton-Generator (nicht komplizierter als die Orgel konstruiert)? Beide benutzen ein Naturphänomen, um einen Klang zu erzeugen; einmal ist es die Luft, die die Zungen in Schwingung versetzt und das andere Mal die Elektrizität, deren Schwingungen hörbar gemacht werden. Welches dieser beiden Naturphänomene ist „natürlicher“, Luft oder Elektrizität?

Man sieht also, auf welch schwachen Füßen eine Argumentation steht, die sich in Fragen der Kunst auf die Natur hin retten will. In diesem Zusammenhang ist es eher blasphemisch, Gott zum Zeugen für etwas anzurufen, das sachlich nicht genügend fundiert ist. So werden die Ansichten von Professor Blume kein Beitrag zu einer wesentlichen sachlichen Diskussion, sondern sie dienen demagogischen Zwecken. Alle weiteren Behauptungen über die nicht faßbare Form der



seriellen Musik sind ebenso fragwürdig wie der „Naturklang“, und das Hanslick-Zitat: „Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ wendet sich gegen Professor Blume, der den Beweis für die Nicht-Geistfähigkeit des Materials schuldig bleibt. Komponieren bedeutet immer — auch heute — Entscheidung! Und diese Entscheidung geschieht mit dem „Ethos der Selbstverantwortlichkeit“ und hat mit „mechanischem Rechnen“ nichts zu tun. Daß der „Logos der Formel“ seine Rechte anmeldet, ist angesichts der Formelhaftigkeit aller musikalischen Gestaltungsprinzipien aller Zeiten eine Binsenweisheit. Diesen Logos der Formel aber wieder mit dem menschlichen Geist zu konfrontieren, ist doch ein Widerspruch in sich selbst, da ja überhaupt der Geist erst in der Lage ist, einen Logos der Formel zu erkennen.

Demagogie? . . .

*Giselher Klebe*

## MUSIK: ERFINDUNG DES GEISTES

Einigen Punkten der Ausführungen von Professor Friedrich Blume sei — notgedrungen stichwortartig — entgegengehalten:

1. „Musik ist nur mit Tonalität möglich, analog zum naturbedingten Tonstoff“: Leider fehlt hier eine klare Definition: „Tonal“ kann auch heißen, auf den Ton als solchen bezogen, „atonal“ wäre also sinnlos. „Tonalität“ muß nicht identisch sein mit Tonarten-Bindung. „Tonalität“, wie immer auch definiert, muß nicht an den Begriff der Funktionalität gekettet sein. Man kann im Zwölf-Töne-System „tonal“ (im Sinne von tonartengebunden) komponieren und eine Funktionalität mit „atonalen“ Klängen verwenden. 1924 schrieb Hans Mersmann mit Recht: „Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen tonaler und atonaler Musik.“ Tonalitätsfunktionen haben mit der Natur genausowenig zu tun wie Musik (siehe Punkt 4). Die Behauptung „atonale“ Werke seien keine Musik, ist so lange unberechtigt, als solche Kompositionen für Hörer (deren Zahl in grundsätzlicher Hinsicht keine Rolle spielt) einen Erlebniswert darstellen. Von Schönberg bis Boulez haben einige Werke (deren Zahl ebenfalls keine Rolle spielt) solche Werte vermittelt. Diese Tatsache entscheidet und macht jede Überlegung, ob es sich noch um Musik handele, hinfällig.

2. „Funktionslosigkeit der Zwölftonmusik“: Ist wirklich die überkommene Funktion, Töne zu kombinieren, die einzig wahre? Warum ist es nicht möglich, neue Funktionsmöglichkeiten wirken zu lassen? Und was heißt „Zwölftonmusik“? Nur selten wird sie nach einem einheitlichen Schema angewandt, fast alle Komponisten haben nach neuen Funktionen gesucht, eine Verallgemeinerung ist schon nicht mehr statthaft.

3. Bartók-Zitat von 1920: Wenn Bartóks Aufsatz zitiert wird, dann bitte auch mit Sätzen wie diesem einen neben vielen ähnlichen: „Die Befürchtung, daß atonale Musikwerke infolge des Aufgebens des auf das tonale System gegründeten symmetrischen Aufbaues eine formlose Masse darstellen würden, ist nicht berechtigt.“

4. „Abtötung und Ersetzung des Naturklanges“: Hanslicks von Blume zitierte Definition spricht von geistfähigem Material. Wieso sollte das elektronische Musikmaterial nicht geistfähig sein? Den Beweis bleibt Blume schuldig. Er muß ihn schuldig bleiben. Und das geistfähige Material (in diesem Zusammenhang muß man, da Musik abstrakt ist, die „Rangierlokomotiven“ Blumes, also die „konkrete Musik“, ausnehmen) kann nicht die Frage entscheiden, ob Musik in ihm, mit ihm möglich sei, nur die Gestaltungsqualitäten, die ein Komponist mit dem Material vermittelt, sind ausschlaggebend.

Auch von der Wissenschaft wird akzeptiert, daß unter den Künsten die Musik die „abstrakteste“ (ein unsinniger Superlativ) sei. Musik, reine Erfindung des menschlichen Geistes, in der Natur nicht vorhanden, kann mit der Natur nichts gemein haben. Deshalb bleibt es irrelevant, inwiefern Querverbindungen zwischen Tonmaterial und Natur vorhanden sind.



In Parenthese: Ist Regers Modulieren harmonisch leichter zu hören als etwa „Pierrot lunaire?“ Keineswegs, der weitgehend „atonale“ Pierrot hört sich viel leichter an. Nicht die Kompositionsmethode, sondern Klarheit und Kraft einer Formulierung entscheiden.

Und: „Es kann geschehen, daß ein äußerst kompliziertes Tongebilde verhältnismäßig rasch eine große Zuhörermenge begeistert, nur weil es unmittelbar ihr Gefühl anspricht, während das Einfachzuhörende in einer ihr fremden Tonsprache am inneren Ohr vorbeigeht“ (K. A. Hartmann). Häufiges Hören mindert die „Fremdheit“ immer noch ausreichend.

Ferner: „Faßbar“ ist ein Kriterium, das man genausowenig wie „überschaubar“ hier einführen darf, es ist zu sehr an den subjektiven Ermessensbereich gebunden, von dem aus die Frage, was Musik sei, nie zu beantworten ist, wenn man sie überhaupt exakt beantworten kann.

5. „Elektronische Musik legt Axt an die Wurzel“: Niemand behauptet heute noch, elektronische Musik sei die ausschließlich mögliche oder sinnvolle Kompositionsart.

6. „Wiederholung als Grundgesetz aller Form in der Musik“: Man kann mit nicht weniger Berechtigung behaupten, daß die Veränderung (im Sinne etwa der von Schönberg schon bei Bach entdeckten und bei Mozart wiedergefundenen und selbst übernommenen „entwickelnden Variation“) jenes Grundgesetz darstelle. Wie verhält es sich denn bei der beliebten „unendlichen Melodie“? Auch bei der dodekaphonistischen und der Gruppen-Komposition gibt es übrigens Wiederholungsmöglichkeiten (Stockhausen: „Gleiches soll in verschiedenen Formen vorgestellt werden“ oder: „Die Gestalt, nicht das Wesen ändert sich“).

7. „Geistige Freiheit des Gestaltens“: Sie wird auch von den jungen Komponisten, die Blume attackiert, gefordert und von den Begabten unter ihnen sinnvoll praktiziert. Man muß sich nur die wirklich gelungenen, d. h. die ebenso sehr konstruktiv wie schöpferisch-phantasievoll, ja emotional erfüllt gestalteten seriellen Werke anhören. Man sollte — gerade als Wissenschaftler — Rechenarbeiten von Mitläufer-Komponisten genausowenig überbewerten wie eine vorübergehende (bei den wirklichen Avantgardisten bereits vorübergegangene) Tendenz zur totalen Präparierung des Materials, eine Tendenz, die verständlich ist: nach Chaos und Entdeckung neuer Welten erscheint eine strenge Bindung notwendig, will man die Materie beherrschen lernen. Wir sollten etwas mehr Vertrauen in die bei einigen Komponisten deutlich spürbare schöpferische Begabung haben. Noch immer hat die Geschichte gezeigt, daß es besser ist, die Frage „Ist das noch Musik?“ zu unterdrücken oder zumindest, länger als Blume es tut, neue Entwicklungen abzuwarten. Was sind zwei, ja fünf Jahre in einer Zeit der stilistischen Überschneidungen und Neuerungen?

*Wolf-Eberhard von Lewinski*

## FRAGEN OHNE ANTWORTEN

Wenn im Jahre 1901 Kaiser Wilhelm II. anlässlich der Vollendung der Siegesallee sich zu den Worten hinreißen läßt: „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr“, so dürfen wir heute wohl mit Recht darüber ein wenig lächeln.

Das Existenzproblem der Kunst — ein Monarch — die Siegesallee — die Jahrhundertwende.

Wenn aber im Jahre 1958 Professor Friedrich Blume anlässlich der Eröffnung der Kasseler Musiktage nicht umhin kann, zu „bekennen“, was Musik ist, oder besser, was sie nicht ist, was gehört werden kann und was nicht, ob noch menschlich oder gar teuflisch das zeitgenössische Komponierhandwerk, dann scheint es wohl für einen Komponisten angemessen, diese „Ur-forderungen“ näherer Betrachtung zu unterziehen.

Das Existenzproblem der Musik also — ein Musikologe — die Kasseler Musiktage nach 50 Jahren neuer lebendiger Kunst.





*Die VII. Sinfonie von  
Karl Amadeus Hartmann  
wurde am 15. März im Nord-  
deutschen Rundfunk  
uraufgeführt.*

Nun, das Existenzproblem der Musik wird von Blume auf alle erdenklichen Arten angegangen, psychologisch, physiologisch, ethisch-moralisch, zeitkritisch, auch ein wenig historisch, nur eben auf die *e i n e* Art nicht, nämlich die existentielle selbst, die wissenschaftlich-ästhetische.

Untersuchen wir nämlich das Vokabular des Musikwissenschaftlers Blume, so fällt es uns schwer, zu behaupten, jenes der Sprache des Wissenschaftlichen zuzuordnen. Wir lesen: Aufopferung der Humanitas, Entmenschlichung, Denaturierung, Atomzertrümmerung, Vollautomation, Axt an die Wurzel einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes (der Naturtonreihe!) anlegen, Fratzenwelt aufbauen, den Schöpfer äffen, angsterregende, teuflische Montagen errechnen, menscheitsungültige Kunstwerke fabrizieren usw. usw.

Ähnlich sieht es aus, wenn Blume theoretische Fakten in seine Kritik wirft. Er versucht mit einer der tonalen Kunst entlehnten Terminologie die Kompositionsprinzipien einer mehrschichtigen — seriellen Musik zu erfassen, so, als ob man heute die Errungenschaften der gegenstandslosen strukturellen Physik mit den altbewährten Vorstellungen archimedischer Hebelmechanik zu erklären versuchte. Das bedingt nun, daß Blume auf das gar nicht eingehen kann, was heute überhaupt komponiert wird, und daß von „Funktionslosigkeit als Versuch am untauglichen Objekt und mit untauglichen Mitteln“ besser nicht die Rede gewesen wäre.

Die musikalische, kompositorische Zeit als Relation zum Raum der Töne scheint für ihn weder in der Musik, die er verteidigt, noch in der, die er beschimpft, zu existieren. Und Klang-Komposition? Raum-Komposition? usw.

Wie nun, wenn wir gerade das komponieren, wovon Blume gar nicht spricht?

In seinen Eröffnungsprophetien weicht er denn auch jeder Konkretisierung aus. Er spricht von „Zwölfton-Musik“, als ob das eine ganz bestimmte Sache sei, und zieht daraus Folgerungen, die dem allgemeinen Vorurteil gegenüber neuer Kunst ziemlich genau entsprechen: „Die Neue Musik sei mathematisch, konstruiert, ein Abzählspiel absoluter Perfektion, durch ein Elektronengehirn genauso, nein, noch viel besser und perfekter herstellbar, Artefakte im luftleeren Raum, ohne Ordnung des Geistes“, usw. usw.

„Was ist Musik?“ — „Ist das noch Musik?“ — Wir können die Fragen, die Blume sich selbst stellt, bei ihm nicht beantwortet finden, und müssen wohl geduldig auf den Tag warten, wo sich die Musikhistorik, so wie sie heute getrieben wird, zu einer wirklichen Wissenschaft, einer Wissenschaft der Musik als *K u n s t* entwickelt. D. h. daß sie, bevor sie historische Koordinaten katalogisiert, feststellt, was sie katalogisiert, ob es sich in jedem Falle überhaupt um Kunstwerke handelt. Denn die bloße Geschichtlichkeit eines Werkes sagt noch nichts über dessen Qualität aus.



Durch die junge strukturelle Kunst sind die ersten entscheidenden Impulse zu einer Renovation der Musikforschung gegeben. Wird man künftige Siegesalleen und Musiktage nicht mit besseren Worten eröffnen können?

Hans Otte

## AUCH MUSIK IST MENSCHENWERK

Musik ist nicht „eine der vollkommensten Schöpfungen Gottes“ (dann wäre sie nämlich noch viel unverständlicher als die Elektronenmusik), sondern eine dem Belieben und dem Geschmack derjenigen Menschen überlassene Kunst, die sie treiben. Daß die Musik Menschenwerk ist, von Menschen für Menschen gemacht wird, garantiert allein, daß es „Form und Seele“ ohne frei gestaltenden menschlichen Geist nicht geben kann.

Da nur der frei gestaltende menschliche Geist höher organisierte Musik zuwege bringen kann, ist die Frage, ob es nicht besser wäre, die Freiheit dieses Geistes zu beschneiden, indem man irgendeine Konsequenz dieser Freiheit mit „Axt an die Wurzeln legen“, „Vermessenheit“ oder gar „Blasphemie“ bezeichnet, widersprüchlich, sogar bedenklich. Niemand zwingt die Dodekaphonisten und „Seriellen“, so zu komponieren, wie sie es tun. Das, was passieren kann, ist, daß sich ihr Weg als eine Sackgasse oder als ein Umweg erweisen wird. Dann werden ihre Kompositionen binnen kurzem oder längerem nicht mehr aufgeführt werden.

Da Musik auch im übertragensten Sinne des Wortes nicht Gottes Schöpfung, sondern Menschenwerk ist, gibt es a priori auch nicht ein „natürliches“ Material als Voraussetzung der Musik: das Material, akustisch und harmonisch, ist überkommen und bietet sich an, oder der „freie Geist“ der Komponisten schafft es sich. Die technischen Fortschritte in der Tonerzeugung haben, solange die Musikgeschichte reicht, die Musik angeregt und ihre Entwicklung beflügelt; die Entdeckung der Elektronenröhren als tonerzeugendes Instrument kommt ebenso rechtzeitig vom Technischen her den Musikern zur Kenntnis, wie die Einführung der Orgel im frühen Mittelalter die Entwicklung der Polyphonie gefördert hat (über den bestürzenden Klangeffekt des neuen Instruments auf die Zeitgenossen sind uns Berichte erhalten: er muß jenen damals als höchst „denaturiert“ vorgekommen sein).

In seinen Ausführungen „über die Form im engeren Sinn“ weist Professor Blume sehr einleuchtend nach, daß der strikt serielle Weg à la longue in eine Sackgasse hineinführen muß: er hätte damit einen wertvollen Diskussionsbeitrag geliefert, wenn das nicht schon von anderen gesagt und bedacht worden wäre. Wenn er seine Antipathie gegen die totale Systematisierung der Musik äußert und sich dabei auf Schönbergs Werke beruft, findet er mich auf seiner Seite. Doch sollten wir den momentanen mißlichen Zustand der Musik nicht für das Ganze und für bereits überschaubar halten. Das Experiment ist zwar noch nicht der Tod der Kunst, aber jedenfalls eine Frage der vorkünstlerischen Materialbereitung: es ist der Lapsus einer Reihe von Komponisten, doch nicht der „modernen Musik“, ihre Experimente und Etüden als Kunstwerke auszugeben; durchaus analoge Fälle trüben zur Zeit bekanntlich auch auf den Gebieten der bildenden Kunst und der Literatur die Übersicht und das qualitative Unterscheidungsvermögen. Ich glaube nicht, daß jemals den kybernetischen Rechenmaschinen das Komponieren überlassen werden wird und daß man die „aleatorischen“ Spiele im Sinne John Cages als mehr einschätzen wird denn als experimentelle, orientierende Sondierungen im neuen Material.

Mit Blume bin ich überzeugt, daß, da „die Seele der Musik ihre Form ist“, es „Form und Seele ohne frei gestaltenden Geist“ nicht geben kann. Hier wie in anderen theoretischen Erörterungen ist, erfreulicherweise, klar geworden, daß Form und Inhalt nicht als unvermittelte Gegensätze zu sehen sind, sondern als Grenzen den einheitlichen Raum bilden, in dem sich das musikalische Ereignis abspielt. Warum, so frage ich mich, wird nicht konsequent weitergedacht: das mit den Menschen der Vergangenheit entstandene musikalische Material und das des heutigen Menschen, der seine Welt so sehr verändert hat, daß sich, wie von selbst, neue Klangmöglichkeiten und



Verfahrensweisen ergaben — auch durch Trillerpfeifen und Lokomotiven —, bilden ebenso keine unverbindlichen Gegensätze, sondern schaffen ein stets wachsendes Spannungsfeld, in dem der „Geist“ freier als je zuvor (durch die Erweiterung seiner Möglichkeiten) „gestalten“ kann. Wenn auch zunächst das Hantieren mit den neuen Klangmöglichkeiten nur durch ein resolutes Abwenden vom Überkommenen möglich war, so würde doch ein isoliertes Fortsetzen der dadurch gewonnenen Kompositionstechniken nur das bestätigen, was Herr Professor Blume von ihrer mathematischen „inhumanen“ Sterilität sagt, und heute keineswegs mehr die totale Abwendung vom Geschichtlichen rechtfertigen.

Sich als geschichtliches Wesen (das man selbst dann ist, wenn man zur Vergangenheit in Opposition steht) zu erkennen, muß noch nicht gleichbedeutend mit „Restauration“ sein, wie Strawinskys Spätwerk deutlich macht.

*Andreas Razumovsky*

## ORTHOGRAPHISCHER HINWEIS

Der Vortrag von Friedrich Blume kann meiner Ansicht nach nur als Ganzes betrachtet und diskutiert werden. Deshalb möchte ich davon absehen, zu den einzelnen herausgegriffenen Abschnitten Stellung zu nehmen, und beschränke mich darauf, an dem Gesamttext des Vortrags, wie er in der Zeitschrift „Hausmusik“ (Heft 6, 1958) wiedergegeben wurde, ein paar Richtigstellungen anzubringen.

1. Schönberg hat sich meines Wissens immer gegen den von Blume häufig gebrauchten Ausdruck „Zwölftonsystem“ gewehrt und sprach stets nur von einer „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“.
2. Schönberg hat nicht nur, wie Blume angibt, die Herstellung der Grundreihen scherzweise als eine „Familienangelegenheit“ bezeichnet, sondern die Arbeit nach seiner Methode überhaupt. Sehr wichtig in dieser Beziehung sind meiner Ansicht nach die Sätze, die er am 27. Juli 1932 an Rudolf Kolisch über die Analyse der Reihenstruktur in Zwölftonwerken schrieb: „Die ästhetischen Qualitäten erschließen sich von da aus nicht oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! ... Ich kann es nicht oft genug sagen: meine Werke sind Zwölfton-Kompositionen, nicht Zwölfton-Kompositionen.“
3. Auch in den schärfsten Diskussionen um die Neue Musik empfiehlt es sich, Alban Bergs Oper „Wozzeck“ mit „ck“ zu schreiben und nicht bloß mit „k“.

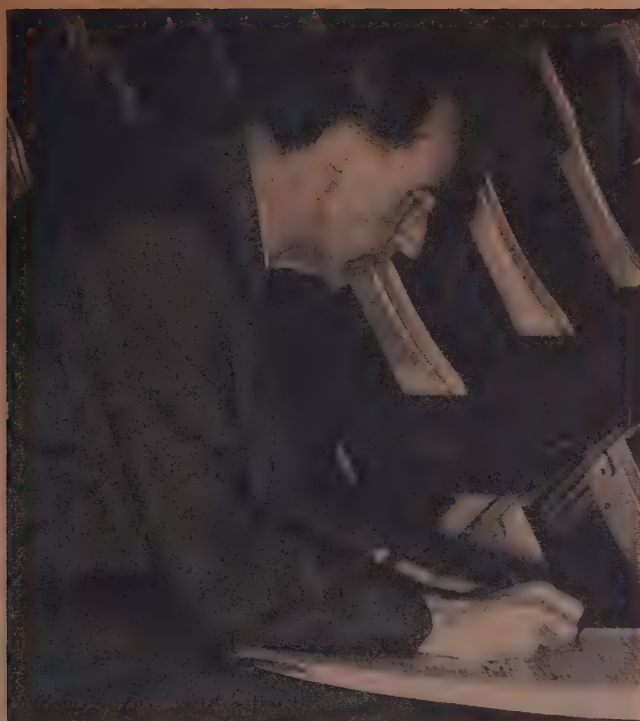
*Willi Reich*

## HEILUNG MIT GIFT

Professor Friedrich Blume gebührt ohne Zweifel das Verdienst, die Problematik einiger besonders exponierter Erscheinungsformen der zeitgenössischen Musik den polemischen Dreckschleudern einer Handvoll mißvergnügter und heimtückischer Reaktionäre entrissen und in seinem Kasseler Vortrag zum Gegenstand einer sachlichen und noblen Diskussion gemacht zu haben; für diese Fairneß sei ihm gedankt. Aber Professor Blume wird nicht erwarten, daß sein Widerspruch gegen die dodekaphonische und elektronische Musik ohne Gegenwiderspruch bleibt. Ich möchte den meinen gegen jenen Punkt seiner Ausführungen richten, der sich mit dem „Ethos“ des elektronischen Experiments befaßt, d. h. mit der Frage, ob dieses Experiment als ein Eingriff in „eine der vollkommensten Schöpfungen Gottes“ ethisch überhaupt zu verantworten ist. Dazu nur einige wenige Bemerkungen.

Friedrich Blume unterstellt, „da diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt“. Aber die Frage, was diese Spiegelung besagt, stellt er nicht. Könnte das elektronische Experiment, das nach seiner Meinung ein „volldenaturiertes Produkt“ hervorbringt (und, so wäre





Hans Rosbaud

*war zum erstenmal in den USA und hatte große Erfolge als Gastdirigent des Chicago Symphony Orchestra.*

wohl zu ergänzen, auch grundsätzlich zum Ziel hat), nicht gerade das Bemühen bezeugen, der in Atomzertrümmerung und Vollautomation angezeigten Deshumanisierung der Physik bzw. ihrer Erkenntnisse Einhalt zu gebieten und sie, indem sie in den Dienst eines künstlerischen Gestaltungsprozesses gestellt werden, zu rehumanisieren? Gewiß kann man fragen, ob ein künstlerisches, also humanes Bemühen gegenüber den deshumanisierten Produkten, welche die neue Physik der Technik hervorzubringen ermöglichte, nicht verzweifelt irrelevant bleiben muß — aber dokumentiert sich nicht gerade in dieser Irrelevanz ein beinahe donquijotischer Eifer, eine Sache auf humane Weise in den Griff zu bekommen, die schon fast völlig dem Zugriff des Unmenschen überliefert ist? (Denn wer glaubt noch im Ernst an die Segnungen, welche die „friedliche“ Nutzung der Atomkraft über die Menschheit bringen wird?) Hat es nicht geradezu etwas Ergreifendes, daß ein paar Musiker mit Formeln, den Sinnbildern des unsere Zeit regierenden dekompositionellen Geistes, komponieren, daß sie gerade mit jenen Kräften etwas herstellen wollen, in denen wir im Grunde nur noch Mittel zur Entstellung der Welt zu sehen vermögen? Ob das, was bei diesen Bemühungen herauskommt, Musik oder Metamusik genannt wird, ist mindestens für den Augenblick weniger erheblich, als daß hier überhaupt etwas unternommen wird, um die fortschreitende Weltentstellung zu bremsen, und sei es auch so abenteuerlich wie die Unterfangen des Helden aus der Mancha, die sausenden Flügel der Windmühle aufzuhalten.

Die Fratzenwelt, von der Friedrich Blume spricht — bezeichnet sie nicht schon längst die Realität unseres Daseins? Ist das elektronische Experiment nicht eher ein Versuch, das, was zu ihrer Verfratzung führt, in die geistige Ordnung der Form, also des Gegenteils der Fratze, zurückzuführen? Vielleicht geht es gerade darum, die „Schöpfung Gottes“ vor dem völligen Zerfall zu bewahren, die den Zerfall bewirkenden Kräfte aufzufangen und, indem sie künstlerischen Ordnungsgesetzen unterworfen werden, zu „entschärfen“ — was doch ohne Zweifel ein des ethischen Antriebs keineswegs ermangelndes Beginnen wäre. Zugegeben, es hat etwas vom Griff in den Rachen der Schlange, mit dem Gift, das darin aufgespeichert ist, eine Heilung ins Werk setzen zu wollen. Es mag Vermessenheit sein, aber in einem anderen Sinn, als Friedrich Blume meint, und gewiß ist es keine Blasphemie, sondern eher das (wie gesagt, vielleicht verzweifelte) Wagnis einer *restitutio ad integrum*.

*K. H. Ruppel*



# KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Wir sind ohnmächtig, etwas zu beweisen, was unwiderleglich den Dogmatikern wäre. Wir haben einen Begriff der Wahrheit, die völlig unwiderleglich dem Skeptizismus bleibt.

Die Wissenschaften haben zwei Unwissenheiten, die sich berühren. Die erste ist die reine, die natürliche Unwissenheit, in der sich alle Menschen von Geburt an befinden; die andere ist die, wohin die wahrhaft großen Seelen gelangen, die, nachdem sie alles, was Menschen wissen können, durchlaufen haben, erkennen, daß sie nichts wissen, und sich so in der gleichen Unwissenheit wiederfinden, von der sie ausgingen; das aber ist eine wissende Unwissenheit, die von sich weiß. Diejenigen, die dazwischen bleiben, die die natürliche Unwissenheit aufgaben und die die andere nicht erreichten, färbten sich mit jener selbstgefälligen Wissenschaft und spielen die Wissen-den. Sie sind es, die die Welt beunruhigen und die falsch über alles urteilen. PASCAL

„Ich“ und das Werk sehen einander ins Gesicht. KLEE

Meinungen, Sitten und Gewohnheiten überleben die stärksten Erschütterungen, erregen Unbehagen, bilden Fesseln und verwirren das Spiel nach Herzenslust. Man achtet zu wenig auf derlei Sorgen; eine einfache Ausschaltung zu Beginn des Unbehagens würde die Fesseln lösen und den freien Kräften der Phantasie Spielraum geben. Die SITTEN sind ehrbare und allmächtige GEWOHNHEITEN geworden, und inmitten so vieler ermüdender Widersprüche denkt niemand daran, daß ein klarer Entschluß das Hindernis beseitigen und dem Leben freien Durchbruch schaffen könnte. Ganz einfach dem Leben. LE CORBUSIER

... weil es bei mir nie so wird, wie ich will, sondern nur so, wie es mir bestimmt ist, wie ich muß. WEBERN

Und er kommt zu dem Ergebnis: nur ein Traum war das Erlebnis. Weil, so schließt er messerscharf, nicht sein kann, was nicht sein darf.

MORGENSTERN

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte — — Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne... GOETHE  
Was Goethe als Architektonik bezeichnet, heißt bei uns mathematisches Denken und ist hier kein Unterschied. Wie weite Kreise dagegen unter Goethes Beschreibung des Dilettanten fallen, mag der Leser selbst erfahren und entscheiden. SPEISER

Alles ändert sich durchs Wachstum. Indem der Mensch wächst, überwindet er die Natur und eilt ihr voraus, und damit ändert sich der Ausdruck seiner Lebenskraft. Er war der Natur gefolgt, solange im Geiste der Zeit das Natürliche herrschte; als jedoch das Natürliche in ihm selber zur Reife gekommen war, konnte ihn die Darstellung der Lebenskraft nach Art der Natur nicht mehr befriedigen. In diesem Augenblick lag in seinem — vervollkommenen — menschlichen Bewußtsein bereits eine andere Interpretation vor. MONDRIAN

Ich hatte es allerdings in gewisser Beziehung leichter als jene Theoretiker, die nicht Komponisten sind. Für mich war ihre Ästhetik schon deshalb nicht gegeben, weil mir meine Phantasie, mein Gehör und mein Formgefühl eine andere aufzuzwangen. Weil für mich jene Gebote und Verbote, die sie zu begründen sich bemühen, von vornherein aufgehoben waren durch meinen musikalischen Einfall, der fürs Gegenteil zeugte. Damit war mir die Frage, ob die Ästhetik recht habe, sozusagen in den Mund gelegt. Und nicht mein Nachdenken entschied zuerst zu ihren Ungunsten, sondern mein musikalisches Gefühl — — mein Gehör hatte: ja gesagt — aber das Gehör ist doch eines Musikers ganzer Verstand! SCHONBERG

„Hier ist die Grenze entschieden überschritten.“

Die Blümelein sie schlafen vollnaturniert im Mond; sie nicken mit dem Köpfchen zum Mann, der droben wohnt. Da tönt die Axt am Wurzelsaum schallgeneriert im Traum — Schlafe, schlafe, schlaf ein, solange sich's lohnt. Beim Teufel auf der Ritze blasphemisch seriell sprühn Elektronenblitze, Farbtecken aus der Höl'. Das können doch nur Reize sein, Musik ist's nur zum Schein — Schlafe, schlafe, schlaf selig, aber schnell.

Der Junge auf der Straße spielt still Musik auf einer Jahrmarktspfeife.

Dort sitzt ein Gelehrter und schreibt: „Was ist Musik?“ Hier sitze ich und schreibe Musik. Er kann meine „Dinge“ nicht „apperzipieren“, Ich „apperzipiere“ seine Leeren nicht.

Wer hat GOTT gepachtet?

Die musikalische Vorstellung verlangt heute nach Klängen, die noch niemand gehört hat. Das ist vielen Menschen unheimlich.



## DAS ABENDLAND IST NICHT DIE WELT

Die Musikentwicklung hinkt — synchronoptische Täuschung? — hinter ihren Schwesterkünsten einher. Sie hat also gleichsam ein kurzes Bein, und dieses Bild steht nicht erst seit Goebbels' Zeiten für Lüge. Alfred Einstein hat die Geschichte der Musik einmal kurzerhand auf die Formel gebracht: „Geschichte von Fiktionen“. Er hat freilich nicht übersehen: „Lüge und Kunst sind im Tiefsten, in ihrer Wurzel, verwandt.“ An dieser Bindung der Musik an die Scheinwahrheit muß scheitern, wer ihre geschichtliche Erscheinungsfolge für logisch und ihr Wesen phänomenologisch erklärt: Die Fiktion einer „besten aller möglichen Musiken“ — setzen wir getrost ein: tonale Musik — wird gebraucht zum Beweise dessen, was Musik „eigentlich“ ist.

Wer den Standpunkt des Historismus nicht teilen mag, dem Vokabular des Idealismus auch in der Musikwissenschaft mit Mißtrauen begegnet und die aus der Antike bezogene Überzeugung von der primär ethischen Funktion der Tonkunst nicht teilen kann: den klärt die musikgeschichtliche Rotation von Fiktionen doch immerhin darüber auf, was Musik nicht ist.

Musik als pädagogische Provinz, regiert vom „Ethos der Selbstverantwortlichkeit“? Dagegen setzen wir lediglich drei Worte, die am Ende der musikalischen Neuzeit und ihrer hybriden Lehre von Musik-„Schöpfung“ als Religionsersatz einen sittlichen Bankerott anzeigen: Auschwitz, Theresienstadt, Treblinka. Keine Theorie des Massenwahns kann die kulturelle Komponente außer acht lassen. „Wäre die Kultur, als was die Neuzeit sie gesehen hat“, schreibt Guardini in seiner Schrift über „Das Ende der Neuzeit“, „dann hätte sie den Menschen nie in einer solchen Weise verfehlen, ihn nie derart aus dem Blick und den Ordnungen verlieren können, wie sie es getan hat.“

Damit sollte eigentlich auch der Führungsanspruch der abendländischen Musik erschüttert worden sein, zugleich der Glaube an das alleinseligmachende diatonisch-chromatische System — im Zeitalter der Vereinten Nationen. Die vielgeschmähten Politiker denken offenbar toleranter als die Musikologen. Zu ihrer Zehnjahresfeier präsentierte die UNO neben Menuhin und Oistrach mit Bachs Doppelkonzert auch Ravi Shankar, jenen indischen Virtuosen, dessen improvisatorische Kleinsttonproduktion wir doch hoffentlich ebenfalls als musikalische Kunst anerkannt und bedankt haben, obwohl unser funktionsgewohntes Ohr weder Form noch Struktur auszumachen vermochte.

In Toleranz sollten gerade die Verfechter der Tonalität wohltrainiert sein: da sie im Zeichen der gleichschwebenden Temperatur „mit einer Musik praktisch arbeiten, die wir theoretisch ganz anders interpretieren sollen“; Heinrich Husmann hat darauf hingewiesen. Der Hamburger Ordinarius für Musikwissenschaft machte auf dem Hamburger Kongreß der von Friedrich Blume präsierten Gesellschaft für Musikforschung darauf aufmerksam, daß wir die europäische Musikgeschichte „immer wieder unter einem bestimmten Blickpunkt sehen. Es ist das Schlagwort von der ‚natürlichen Musik‘“. Als ob die Retirage auf den Naturklang angesichts der temperierten Stimmung nicht ebenso Fiktion bedeutet wie das Wunschbild einer Ideal-Musik. Als ob nicht erst die atonale Musik mit der Absage an die Naturklangtheorie und ihrer prinzipiellen Bejahung des temperierten Systems, wie Husmann seinen Fachkollegen vorhielt, „die letzte logische Konsequenz unserer europäischen Entwicklung“ darstellt.

Heinrich Husmann hat neben der tonphysiologischen Lösung des Konsonanzproblems auch die wohl erste Rechtfertigung der als „unnatürlich“ diskriminierten Neuen Musik von seiten der systematischen Musikwissenschaft geliefert. Mit seiner „Lokaltheorie“, gegründet auf das entwicklungsgeschichtlich vermutlich schon vor dem Konsonanzempfinden ausgebildete Distanzempfinden der Basilmembran, hat die Neue Musik ein wirksames Argument für ihre konsequent temperierte Auffassung erhalten, „die danach genauso naturgegeben wäre wie die reine Stimmung“. Zugleich ist damit unser Musikempfinden vor allem als eine Gedächtnisleistung erklärt worden: Die temperierten Intervalle haben durch ständig wiederholte Benutzung „normativen Charakter“ erhalten. „Wenn das Gehör also so weit entwickelt wäre, daß es absolut



funktionierte“, so resümierte Husmann, „dann müßte eine solche Musikkultur auch mit vollkommen beliebigen Intervallen musizieren können — ohne Zuhilfenahme von Konsonanz und Temperatur.“

Ob diese Zukunft in unseren Studios für elektronische Musik bereits begonnen hat, wird sich erweisen. Die theoretische Grundlegung dieser — nicht weniger als die tonale Tonkunst — „natürlichen“ Zukunftsmusik durch die Tonpsychologie scheint gegeben. Was die Ästhetik angeht, so steht das Ende der Neuzeit offenkundig im Zeichen einer auffallenden Gemeinsamkeit der Künste. Das könnte heißen: die Musik hinkt nicht mehr, sondern wahr gemeinsam mit den Schwesterkünsten die „große Chance“, wie Guardini sagt: „den Optimismus der Neuzeit durchbrechen und die Wahrheit sehen zu können“. Anders ausgedrückt: Der „Abschied von der bisherigen Geschichte“ im Sinne Alfred Webers wird auch die Musikgeschichte als eine Geschichte von Fiktionen einschließen müssen. Neue Musik steht dann ein für das, was ist — indem sie erkennen läßt, was sie nicht ist, nicht mehr ist.

*Klaus Wagner*

## FAFNER BEWACHT DEN NORDISCHEN SCHATZ

Mit einigen, für einen Musikwissenschaftler erstaunlich verschwommenen Begriffen operiert Professor Blume, um der lebendigen musikalischen Gegenwart mit ihren grundlegenden Wandlungen ihre Existenzberechtigung abzusprechen.

Was heißt denn beispielsweise „Funktionsloses System“? Es ist eine Konvention, die den Gesetzen des tonalen Systems gehorchende Harmonik „funktionell“ zu nennen. Das bedeutet aber nicht, daß man eine Musik, die anderen Gesetzen unterworfen ist, funktionslos nennen kann, was ja nichts anderes heißen würde, als daß die Elemente zusammenhanglos nebeneinander stehen, ohne sich zu Sinn und Gestalt zu vereinigen. Blume entstellt hier für seine Zwecke ganz einfach den Sinn der Worte. Die „Klänge“ sind eben nicht mit chemischen Elementen zu vergleichen, die den Naturgesetzen gehorchen. Die „Klänge“ als künstlerisches Mittel sind Ausdruck des menschlichen Geistes, wie überhaupt Kunst nicht von der Natur her verstanden werden kann, sondern Überwindung der Natur durch die gestalterische Kraft des Menschen darstellt. Krenek hat das in einem seiner Vorträge über Neue Musik (Wien, 1937, wenn ich nicht irre) abgekürzt so ausgedrückt, daß Kunst nicht Natur-, sondern Kulturprodukt sei (nebenbei sei bemerkt, daß der Vergleich mit den chemischen Elementen auch in einer anderen Beziehung gefährlich ist: Vor nicht allzu langer Zeit hat die Wissenschaft herausgefunden, daß chemische Elemente unter bestimmten Voraussetzungen ganz anders sich verhalten als unter den vertrauten Bedingungen, die man für allgültig hielt).

Was sollen wir mit dem Begriff „naturbedingter Tonstoff“ anfangen? Welchen „Tonstoff“, wenn nicht naturbedingt, also von „außen“ gegeben, sollen wir denn zur Gestaltung verwenden? Jede musikalische Sprache, jeder musikalische Stil ist innere Ordnung, der Außenwelt aufgeprägt. Aus dem Naturvorkommen der Obertonreihe — dessen genaue Kenntnis wir doch, sofern ich richtig orientiert bin, der Klanganalyse und dem physikalischen Experiment verdanken — läßt sich tonale Musik nicht logisch als alleingültige herleiten. Die Entfaltung der tonalen Musik in der abendländischen Geschichte ist eine großartige kulturelle Leistung, nicht aber ein Sichdurchsetzen der Natur.

Blume ist entsetzt bei dem Gedanken, auch das Gestöhn einer Rangierlokomotive oder die Jahrmarktspfeife eines Jungen könnten Musik genannt werden. Aber wie heißt es doch in Blumes Buch „Das Rasseproblem in der Musik“: „Ein Rassel- oder Pfeifgeräusch ist in der Regel nicht „Musik“, kann es aber werden, wenn es von einem gestaltenden Geist sinnvoll geordnet, wenn es einem Bezugssystem eingegliedert . . . wird.“



Das hier anerkannte Primat des Geistes liefert freilich die Grundlage zu nachstehenden Folgerungen: „Auch im Felde der musikalischen Schöpfungen, die Völker und Individuen hervorgebracht haben, wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, daß nicht in der analysierbaren und meßbaren Form, sondern im Fluß des Tuns und Geschehens: ... in Fragen der Schöpferkraft und der Leistung, ... d. h. im lebendigen, fortzeugenden und gebärenden Leben einer musikalischen Welt die Rasse sich offenbart.“

Und weiter: „Warum erzielen offensichtlich die nordische und die dinarische Rasse Höhenflüge im musikalischen Schaffen und entwickeln das ihnen eigentümliche Gut zu überlegenen Leistungen? Nicht weil sie ein spezifisches Musikgut besäßen, wie Fafner seinen Hort, sondern weil in ihnen eine unvergleichliche Empfänglichkeit und eine überlegene Kraft stecken, die sie „befähigen, die übernommenen kulturellen Elemente nach ihrem eigenen Geiste um- und fortzubilden“ (zitiert nach Ph. Hiltebrandt).

Diese Schlußfolgerungen sind heute nicht mehr gefragt — oder sind sie es vielleicht schon wieder? Das „fortzeugende, gebärende Leben“ aber hat eine Musik hervorgebracht, die wohl imstande ist, manchem bange zu machen. Die aktuelle Musik formuliert und überhöht nämlich unsere Lebensprobleme, indem sie sich ihrer schöpferisch annimmt. Das rührt tatsächlich an „ethische Probleme“. Müssen wir uns angesichts dieser Polemik gegen die Neue Musik nicht in peinlicher Weise an die „Fratzenwelt“ erinnern, die jede wahrhaftige Kunst als entartet brandmarkte und von künstlerischen Äußerungen verlangte, daß sie eitel Gesundheit und Wohlbefinden vor- spiegelten?

Wenn wir schon das Pathos aufbringen wollen, mit dem Blume angesichts der neuen Klänge die Axt an Gottes Schöpfung zitiert — ist dieses Pathos nicht eher am Platze bei dem Gedanken, daß hier ein Musikgelehrter wie Fafner seinen Hort bewahrt, nicht bedenkend, daß alles Gewordene Niederschlag eines stets sich wandelnden schöpferischen Geistes ist? Gerade aus seiner historischen Sicht heraus sollte der Wissenschaftler das lebendig sich Wandelnde hochachten und ihm mit erhellendem Verstehen zur Seite sein.

*Jacques Wildberger*

## WEBERN KANN NICHT WIDERSPRECHEN

Da ich mich all den vielen, die ihre musikalische Einstellung zu einer Weltanschauung mit allen Attributen standpunktueller Verkrampfung machen, nicht zurechnen darf und weder die Reihe noch die Tonika so intensiv anbete, daß ich darüber alles andere, einschließlich der Musik, vergesse, freue ich mich, Professor Blume in vielen Teilen beipflichten zu können und bedaure, in manchen Dingen nicht seiner Ansicht zu sein. Absolut zu widersprechen aber erlaube ich mir, wenn als „Musik“ grundsätzlich nur das anerkannt wird, was 1. den Naturklang und 2. die Tonalität nicht verläßt. Das hieße die Grenzen der Musik unter Berufung auf eine unbeweisbare Lehrmeinung einengen. Solche grundsätzliche Behauptungen scheinen mir zu nichts anderem gut, als end- und fruchtlosen Debatten in zukünftigen Komponisten-Seminaren Stoff zu liefern (Themen: „Tonikalitätsbildungen bei Webern“ — „Ist der elektrische Strom Natur?“ — „Quartsextakkordfunde bei Stockhausen“ u. ä.). Warum aber hängt man in manchen Kreisen gar so ängstlich am Begriff „Tonalität“, den man zwar durchlöchern, zerquetschen und aufs äußerste ausdehnen läßt, ihn aber nicht preisgeben will? Sind da nicht bei vielen, abgesehen von den notorischen Diatonikünstlern, Aberglaube und Vorurteil mit im Spiel? Hängen wir uns doch nicht an Gedankengänge, die zwar gut gemeint, aber falsch sind: Atonale Meisterwerke beweisen, daß es „Musik“ auch ohne Tonalität gibt.

Schwieriger ist es für mich, zu Blumes Ansichten über elektronische Musik Stellung zu nehmen. Nicht weil diese grundsätzlich „denaturiert“ ist, stehe ich den Autarkieproklamationen führender Elektroniker skeptisch gegenüber, sondern weil ich bisher noch kein einziges elektro-



nisches Stück gehört habe, das mir, über großes fachliches Interesse hinaus, auch nur einen Bruchteil jenes geistig und sinnlich befriedigenden Gefühls zu vermitteln imstande gewesen wäre, das einen beim Anhören guter Musik zu überkommen pflegt. Ich scheine eben so geartet zu sein, daß mir ein Oboenton immer wertvoller sein wird als ein „farbiges Rauschen“; obendrein bin ich nicht glücklich darüber, daß mir dieselbe Technik, die mich als notwendiges Übel den Alltag über begleitet, im elektronischen Konzertsaal als Kunst vorgesetzt wird. Ich achte aber den Wagemut und den Entdeckerfleiß der Elektroniker und freue mich über ihre physikalischen und tonpsychologischen Erkenntnisse, die sowohl der Wissenschaft wie der Musik zugute kommen. Die elektronische Musik wird meiner Meinung nach in Konzertsaal, Theater, Funk und Film für gewisse Dinge immer ein spezifisches und interessantes Ausdrucksmittel sein, ihre musikalisch-eigenständigen Möglichkeiten aber sollte man nicht überschätzen.

Dem letzten Abschnitt, den Ausführungen über das Problem der „Form im engeren Sinne des Wortes“, stimme ich mit besonderem Nachdruck zu: Die Forderung nach „überschaubaren Beziehungen der Klänge und Kombinationen“, heute so oft mißachtet, scheint mir eminent wichtig zu sein. Denn erst auf dem Boden dieser Überschaubarkeit vermag sich jenes geheimnisvolle Etwas einzustellen, das als Begriff „musikalischer Sinn“ für jeden musikalischen Menschen einen zwar empfindlichen, letztlich aber klar erspürbaren Zentralpunkt darstellt. Wer dieses Phänomen, das aus Tönen, Klängen und Geräuschen Musik werden läßt, leugnet, der ist für mich kein Musiker.

Mein Haupteinwand gegen die totale Prädetermination ist: Verlust der Kontrolle über den „musikalischen Augenblick“. Takt 147 ergibt sich. Die Gesetzmäßigkeit, nach der Takt 147 den Takt 146 fortführt, ist nicht bestimmt durch die klingend-realen, musikalisch- und psychologischen Tendenzen der Spannungsverläufe (deren Kontrolle dem Willen, dem Geschmack und der schöpferischen Potenz des Komponisten unterworfen ist), sondern stellt eine automatische Folge rechnerischer Grundplanung dar. Der serielle Komponist manipuliert und kombiniert nicht mit klanglichen, sondern mit abstrakt-mathematischen Spannungen. Diese beiden Dimensionen aber decken sich nur selten, und dann auch nur zufällig. Darum kommt es in präformierter Musik fast immer „anders, als man denkt“, was für kurze Zeit manchmal tatsächlich Spannung erzeugen kann. Auf die Dauer aber trägt dieser fortgesetzte Interruptus musikalischer Sinn-Atome wohl zur Steigerung der allgemeinen Nervosität des Menschen bei.

Ernst Krenek hat kürzlich zugegeben, daß „das Vorherbestimmte als Ergebnis sich nicht vorhersehen läßt“. Es läßt sich „als Produkt des Zufalls charakterisieren“. Die Frage drängt sich auf: Warum führt man den Zufall über die mühevollen Wege mathematischer Partitur-Ausrechnung ein und läßt ihn nicht einfacher absolut walten? Die Einführung des Terminus „gesteuerter Zufall“ und die Erfindung der „Feldkomposition“ sind für mich im übrigen nur Versuche, die Sackgasse etwas zu verlängern.

Die Folgen der Auslieferung des musikalischen Sinnes an die Zahl sind: a) totale Unverständlichkeit der gewonnenen Musik und b) Anbetung dieses Götzen Unverständlichkeit durch all jene Manager, die entdeckt haben, daß sie sich manchenorts gut verkaufen läßt. Zur Legalisation vieler Absurditäten wird der Name Webern bemüht. Dieser große Österreicher und echte Musiker aber kann nicht mehr widersprechen.

Es ist meine Überzeugung, daß wir in unserer Zeit verwirrender Freiheit Halt und Stütze nicht in Zahl und Zufall suchen dürfen. Finden wir die neuen Gesetze doch dort, wo sie immer geborgen waren: im Geist und in der Phantasie des schöpferischen Menschen.

Gerhard Wimberger

---

*Ein hellenisch erzogener Abendländer konnte nicht leicht dem Irrtum verfallen, in der abendländischen Christenheit die beste aller möglichen Welten zu sehen.*

ARNOLD J. TOYNBEE



## KOMPONISTEN BESTIMMEN DIE GRENZEN DER MUSIK

Zunächst eine notwendige Vorbetrachtung: im Strome der musikgeschichtlichen Entwicklung sind Altes und Neues eng miteinander verschwistert. Beides durchdringt sich gegenseitig. Die Adaptierung des Neuen geschieht dabei in einer Art von Osmose. Gelegentlich bedarf es sogar mehrerer Generationen, um diese Osmose zu vollziehen. Mit anderen Worten: es muß eine gewisse Zeit vergehen, um einen Stil fest werden zu lassen. Während dies noch geschieht, tauchen zu allen Zeiten just dann, wenn alles gesichert und überschaubar erscheint und eine Konvention sich herausgebildet hat, die in dem Maße an Verbreitung gewinnen kann, in welchem sie sich als Konvention manifestiert, Vorboten stilistisch anderer Denkweisen auf, beunruhigende Protagonisten eines Kommenden, welche das soeben Gewonnene und Gesicherte fortzuschwemmen drohen. Die Vielschichtigkeit der musikgeschichtlichen Entwicklung ist ein offenkundiges Phänomen.

Welcher forschende Geist, der sich dem Nachsinnen über die Fakten und den Gang der Musikgeschichte widmet, mag nicht von Trauer überkommen werden angesichts des Prozesses eines ununterbrochenen Absinkens musikalischer Hochkulturen, die Werke hervorgebracht haben, die wir heute wie ehemals verehren. Es gibt jedoch eine Unwandelbarkeit der Erlebbarkeit von musikalischen Werken der verschiedensten Zeiten. Inwieweit das mit der Perspektivität der jeweiligen musikalischen Phänomene zusammenhängt, sei hier unerörtert. Offensichtlich also ist diese Erlebniszufähigkeit unabhängig von den Entstehungszeiten der Werke und unabhängig von der Tatsache, daß die künstlerischen und kompositorischen, die stilistischen Mittel insgesamt sowie der Geist jener Zeiten, die jene Werke hervorgebracht haben, längst (wie es scheint) im Strome der Entwicklung dahingegangen und verschwunden sind. Sollte die Beobachtung dieser Tatsachen nicht die Vermutung nahelegen, daß der Entwicklungsstrom der Musikgeschichte ein zwar in der Unwiederholbarkeit der Zeit dahinfließender, aber in der Tatsache der „Einheit der Zeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ — so wie Augustinus sie begriff — doch ein ständig allgegenwärtiger ist? Wenngleich es unbestreitbar ist, daß die Zeit der „Ars antiqua“, der „Ars nova“ oder welcher Zeit auch immer unwiederbringlich dahin ist, so unbestreitbar ist es jedoch, daß diese Zeiten gewissermaßen im inneren musikgeschichtlichen Zeitbewußtsein — die Transposition des Husserlschen Begriffes sei hier erlaubt — stets lebendig und gegenwärtig sind, ein Faktum, an dem Komponist wie Musikwissenschaftler gleichermaßen teilhaben. So kann kein Zweifel darüber bestehen, daß z. B. in den letzten Werken Webers Strukturprinzipien der spätmittelalterlichen Musik die musikalische Entwicklung in entscheidender Weise fundieren, daß weiterhin die Formenwelt der Wiener Klassik im Spätwerk Arnold Schönbergs ausgetragen wird, daß Formen der byzantinischen liturgischen Musik ihren Niederschlag in entscheidenden Werken Strawinskys gefunden haben usw. Welche Entwicklung für die serielle Musik bestimmend werden wird, vermag niemand vorauszusagen. Sicherlich steht jedoch fest, daß sie notwendigerweise Derivate des Alten mit Elementen des Neuen verbinden muß. Welches „Alte“ dafür herangezogen wird, ist freilich von entscheidender Bedeutung. Daß es nicht die „Tonalität“ sein wird, genauer gesagt das tonikale Tonsystem, das vorauszusagen bedarf es keiner prophetischen Gabe.

Es ist erforderlich, sich einmal klarzumachen, daß die Entwicklung der „Tonalität“ auf die Kadenz abzielt und damit eines Tages das konstituierende Element dieser Tonverknüpfung: das Intervall in seiner ganzen Bedeutung, enthüllen mußte. Der weitere Entwicklungsgang war dadurch bedingt: Reduzierung der Kadenz auf das Intervall, daraus resultierend Intervallordnungen, Zeitordnungen usw.: ein logischer Prozeß, der unaufhaltsam und schlüssig ist. Es kann gar keinen Zweifel darüber geben, daß der „natürliche Tonstoff“ nur vermöge des Intervalls erlebt werden kann. Die „Tonalität“ stellt zwar eine der Möglichkeiten von Intervallverknüpfungen dar, ist jedoch keineswegs die einzige, und aus der Tatsache des „natürlichen Tonstoffs“ kann keineswegs die „tonale“ als einzig stringente Intervallverknüpfungsform abgeleitet werden.



Wir wissen, daß außereuropäische und „primitive“ Kulturen Intervallverknüpfungsformen benutzen, die der Teilung der Oktave zuwiderlaufen, die weiterhin rhythmische Systeme besitzen, die in ihrer Verknüpfung von irrationalen Werten weit über die kompliziertesten seriellen Zeitdauerstrukturen hinausgehen. So sicher es ist, daß diese komplizierten Strukturen nicht durch elektronische Rechenmaschinen erfunden werden können, denn zur Erfindung bedarf es der Phantasie, wie Einstein einmal, über die Elektronengehirne befragt, gesagt hat, so sicher ist es auch, daß ein solches Gehirn nie eine Komposition im musikalischen Sinne in des Wortes wahrster Bedeutung wird komponieren können, da eben der Faktor der Phantasie, das Unwägbare, fehlt, das der menschliche schöpferische Geist in jeder Phase des Schöpfungsprozesses frei entscheidend gestaltet und in dessen Dienst Einfall und Zufall, Inspiration und Aleatorik gleichermaßen stehen.

Es zeigt sich immer mehr, daß durch die Erfahrungen und Untersuchungen, wie sie innerhalb und infolge des seriellen Komponierens gemacht werden konnten, die bisherige musikologische Terminologie nicht mehr ausreicht. Mißverständnisse, wie sie über Begriffe, wie „naturbedingter Tonstoff“, „Zwölftonmusik“, „serielle Musik“, „elektronische Musik“, „Zufall in der Musik“, um nur einige zu nennen, offenbar unausrottbar sind, können nur dann, Objektivität vorausgesetzt, beseitigt werden, wenn eine möglichst zweifelsfreie Terminologie vorhanden ist.

Was Musik im Grunde ist, darum müht sich der menschliche Geist letztlich von Anbeginn an vergeblich; aber daß sie als solche unmißverständlich erlebt werden kann, steht von Anbeginn an außer Frage. Musikgeschichtliche Fakten werden letzten Endes durch die Komponisten geschaffen, und die Untersuchungen darüber, wie diese Fakten zustande kommen, will sagen: die jeweiligen musikalischen Werke — das kann durch wissenschaftliche Betrachtung allein nicht ausgemacht werden; denn dadurch, daß man weiß, wie es gemacht wurde, ist man noch lange nicht im Besitze dessen, was Musik im tiefsten Grunde bestimmt. Die Entscheidung darüber, wo die Grenzen der Musik liegen, kann schließlich und schlüssig nur durch die Unternehmungen der Komponisten ermittelt werden, die, jeder für sich, immer wieder bestrebt sind, das Unfaßbare faßbar zu machen, das Chaotische zu ordnen, das Grenzenlose zu begrenzen: ein Anliegen des menschlichen Geistes seit jeher.

Bernä Alois Zimmermann

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Musica d'Oggi“, Milano, Dezember 1958.

Arthur Jacobs charakterisiert das Schaffen der wichtigsten zeitgenössischen englischen Komponisten (Vaughan Williams, Arnold Bax, Alan Bush, Michael Tippett, Benjamin Britten, Peter Racine Fricker und andere). Furtwänglers Artikel „Der Fall Hindemith“ (aus dem Jahre 1934) wird mit einer ausführlichen Einleitung in italienischer Übersetzung nachgedruckt. Erinnerungen an Orchesterproben Toscaninis („Buchstabe und Geist“) teilt Alceo Toni mit.

„L'Approdo musicale“, Roma, Dezember 1958.

Charles Haines leitet aus der Biographie George Gershwins den Begriff eines „heldischen Musikerlebens“ ab. Erinnerungen an den verstorbenen Dirigenten Artur Rodzinski (A. M. Bonisconti). Über die Musik der Negervölker Australiens und Polynesiens (Roberto Leydi).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Januar 1959.

Über den niederländischen Komponisten Rudolf Escher und seine zweite Symphonie (Wouter Paap). Über die „klassische“ Musik Indiens (H. J. Westering).

„Le Carré rouge“, Lausanne, Dezember 1958.

Überblick über die Förderung der Neuen Musik durch die Rundfunkanstalten in Hamburg, Köln und Baden-Baden (François Lachenal). Kritische Würdigung des Schaffens von Karlheinz Stockhausen (Antoine Goléa).

„Feuilles musicales“, Lausanne, Januar 1959.

Über die gegenwärtige Situation der Musik (Guy Hentsch). Die Entwicklung der Filmmusik (Claude Chamfray). Rückschau auf die musikalischen Ereignisse der Weltausstellung in Brüssel (Emma Piel).

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Januar 1959.

Andres Briner betrachtet Hindemiths Oper „Die Harmonie der Welt“ als Bekenntniswerk. Alphons Silbermann studiert als Soziologe die „musikalische Eitelkeit“ bei Ausführenden und Hörern.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Januar 1959.

Über Poulencs Oper „Dialogues des Carmélites“ (André Espiau de la Maestre). Ein unbekannter Brief Arnold Schönbergs an Alban Berg nach der Berliner Erstaufführung der „Wein-Arie“ im November 1930. Erwin Ratz zum 60. Geburtstag (Karl Heinz Füssl).

Willi Reich

George Antheil starb in New York

## Bad Boy of Music

Wie in einem Brennspiegel hat George Antheil einen kurzen Abschnitt der neueren Musikgeschichte zusammengefaßt: die Jahre der Maschinenromantik, durch die nach dem ersten großen Krieg das neunzehnte Jahrhundert liquidiert werden sollte. Jung, aggressiv, amerikanisch „up to date“ erschien 1922 der „Pianist-Futurist“ in Berlin mit einem Programm eigener Werke. Die Stücke hatten Titel wie „Aeroplane-Sonate“ oder „Mechanismus“, und Antheil spielte ihre eruptiven Rhythmen, Ostinatos und krachenden Akkorde mit einem Elan ohnegleichen. Er wirkte durchaus als Phänomen, auch in der geflissentlichen Schockästhetik, die ihn als Geistesverwandten der expressionistischen Maler und Schriftsteller erscheinen ließ. Bald gehörte er mit Jarnach, Butting, Weill, Tiessen, Eisler, Vogel, Wolpe und mir zum Musikkreis der Novembergruppe. Jessner ließ ihn eine Bühnenmusik zur „Oedipus“-Aufführung im Staatstheater am Gendarmenmarkt schreiben, und Schulz-Dornburg dirigierte mit den Berliner Philharmonikern die Uraufführung seiner ersten Symphonie.

Aber Antheil war Berlin längst entwachsen; es zog ihn nach Paris, wo er seit 1924 eine winzige, aber bald berühmte Wohnung in der Rue de l'Odéon hatte. Darunter war ein Buchladen, Shakespeare's Bookshop, wo Sylvia Beech für den unbekannten James Joyce warb und täglich den Besuch des blinden irischen Dichters empfing. Er bewunderte Antheils „Musik aus Stein und Metall“, die auch die Phantasie anderer Dichter beunruhigte. Ezra Pound, romantisch mit wehender Krawatte angetan, schrieb ein (heute leider verschollenes) Buch „Antheil and the Treatise in Harmony“.

Um Antheil, auch als Arthur Schnitzlers sanfte Nichte Boeske Marcus sein Leben zu teilen begann, war eine Aura von Skandal und Épater-le-Bourgeois. Der kleine, agile Mann aus Trenton nahe New York, einem Rechtsaußen ähnlicher als einem Musiker, provozierte in Paris die Konzertschlacht, die ein Filmproduzent vorausgeahnt hatte und auf Zelluloid festhielt. Mit dem amerikanischen Komponisten der Fontainebleau-Schule so verkracht wie mit Hemingway und Fernand Léger befreundet, galt er im Quartier Latin als Inbegriff der transatlantischen Musik-Moderne, die Musik, die er zu Légers großartigem Film schrieb, machte sich als „Ballet Mécanique“ selbständig. Sie ist noch heute — mit allen Schwächen ihrer Strawinsky-Abhängigkeit — ein Dokument der Epoche um 1924.

Strawinsky war damals sein Vorbild und Abgott, obgleich die persönliche Berührung mit Feindschaft endete. Antheil war von der Mutterseite her Pole; der Synthese slawischer und jazzartiger Formeln von Melodie und Rhythmus verdankt er seine individuelle Handschrift. Er reizte die Neugier der Journalisten und Fotografen; es gab eine Zeit, da fand man sein Bild in allen modernistischen Gazetten: Antheil filmt die Ruinen von Karthago, Antheil klettert die Regenrinne zu seiner Wohnung in der Rue de l'Odéon hinauf, Antheil mit John Erskine bei der Arbeit an seiner Oper „Helen Retires“.

Das Theater war seine große, nicht ganz erwiderte Liebe. 1930 brachte das Frankfurter Opernhaus unter Hans Wilhelm Steinberg, in der Regie Herbert Grafts, die Uraufführung von „Transatlantic“. Das Stück, bizarre Mischung von politischem Feuilleton, surrealistischer Halbantike und veristischem Jazz, setzte sich nicht durch. Antheil verließ Europa, wurde in Hollywood seßhaft. Seine vielfach begabte Persönlichkeit gab sich mit den Erfolgen einer Existenz als Filmkomponist nicht zufrieden. Zeitschriften druckten seine sensationellen Aufsätze über Drüsen- und Hormontherapie. Am Anfang des zweiten Weltkrieges ließ Antheil ein Torpedo patentieren, das er gemeinsam mit der Filmschauspielerin Hedy Lamarr konstruiert hatte. 1945 erschien — virtuos geschrieben wie alle Produkte seiner Feder — das Memoirenbuch „Bad Boy of Music“, seltsamste Mischung von Wahrheit und Dichtung, ein bunter Film mit Strawinsky, Joyce, Gertrude Stein, Leopold Stokowski, Hedy Lamarr und Antheils Sohn Peter als Hauptfiguren.

Ich sah George nach langer Trennung 1949 wieder. Wir saßen am Kamin seines Hauses am Laure Canyon Boulevard, er spielte mir seine Fünfte von Schostakowitsch=Pathos erfüllte Symphonie vor. Ein paarmal spürte man den Mutwillen des frühen Antheil, aber der Bad Boy litt am Leben. Alle Hollywoodlorbeeren wogen ihm die Kämpfe und Protestpiffe von 1924 nicht auf. Den smarten Maßschneider von Filmpartituren lockte Europa, das er 1933 verlassen hatte.

Es war zu spät. Antheil hatte — wie so viele große Begabungen — seine Seele an den Betrieb verkauft. Er wußte es, war unglücklich und ist daran zerbrochen. Sein künstlerisches Schicksal ist das einer Generation.

H. H. Stuckenschmidt

---

*Der Jazz ist eine neue Kunst, die die alte Kunst nicht nötig hat. Die Faszination liegt im Gegeneinander, nicht im Durcheinander.*

HANS WERNER HENZE



## Henzes »Undine« spielt seit München in der Gegenwart

Tief in die Wunderwelt der Romantik begab sich Hans Werner Henze, als er mit „Undine“ zu einem von Musik im wahrsten Sinne des Wortes durchfluteten Stoff griff. Auch die Partitur seines neuen Balletts ist romantisch gefühlsmäßig angelegt; sie verzichtet weitgehend auf klar abgegrenzte Formen klassischer Manier ebenso wie auf die konstruktiven Methoden der jüngsten Musik. Die Palette ist reich und enthält in bunter Folge Farbtupfer aus dem großen romantischen Abgesang von Wagner bis Alban Berg. Auf dem Weg zur unbekümmerten Wirkung schreibt Henze jetzt eine auf chromatischen Reizharmonien beruhende Musik, die ein sicherer Griff für rhythmische und instrumentationstechnische Pointen auszeichnet; bisweilen gerät er in die Nachbarschaft von klingender Hörspielkulisse. Neben diese dekorativ untermalende Komponente, die etwa auf der Linie der Bühnenwerke Prokofieffs liegt, tritt eine spielerisch brillante. Diese ist vornehmlich dem ausgedehnten Divertissement während Palemons Hochzeit vorbehalten, knüpft an gewisse Werke von ironischer Haltung, besonders an Stücke aus der mittleren Schaffensperiode Strawinskys, an, gibt dem Soloklavier virtuose Aufgaben und travestiert alte und neue Spielmanieren. Daneben lebt viel Impressionistisch-Symbolistisches. In glitzernden Tonkaskaden wird das Element Wasser eingefangen. Oft dominiert in dem differenzierten Orchester die Harfe, die ähnlich wie bei Debussy für einzelne Tontropfen oder auch für flimmernde Akkordzerlegungen verwendet wird. Typisch impressionistisch auch eine unendlich zarte, synkopisch gleitende Melodie des Englischhorns, die dem Pas de deux von Palemon und Undine vorausgeht; mit ihrem ornamentalen, schwere- und spannungslosen Charakter findet sie übrigens eine Entsprechung in der gleichgearteten Melodie, die in Ravels „Ondine“ die Akkordwellen plötzlich unterbricht.

Henze und sein Librettist Frederick Ashton berufen sich bei der Gestaltung ihres Balletts auf die berühmte Novelle von Friedrich de la Motte-Fouqué. Bei ihm dominiert das Gefühlvoll-Liebliche, die Schilderung eines rührend schlichten Mädchenideals — die Dämonie des Elementes Wasser und die Beseelung der Natur sind vorerst nur naiv personifizierend dargestellt. Aber nur das äußere Handlungsgerippe und die wesentlichen Stationen des Szenariums übernahmen Henze und Ashton von Fouqué: das Erscheinen Undinens und das Erwachen der Liebe zwischen Mensch und Wassergeist, ihre Trauung, das Dazwischentreten der irdischen Verlobten, das verhängnisvolle Spiel mit dem Amulett und die Rückkehr der enttäuschten Undine ins Wasserreich, schließlich die Hochzeit Palemons mit Beatrice (so heißen jetzt Fouqués Huldbrand und Bertalda), das Wiedererscheinen Undinens und ihr todbringender Kuß. Für die Münchner Aufführung wurde das Ballett nochmals

umgestaltet. Es spielt jetzt in der Gegenwart; Palemon hat seine ritterliche Existenz aufgegeben und ist ein Fischer in einem italienischen Dorf, ein unbe-rechenbarer Träumer. Seine Liebesgeschichte mit Undine wird ganz dem Irrealen zugewiesen: niemand außer ihm sieht sie; entsprechend ändert sich Undinens Charakter. Immer bleibt sie Wassergeist, nie wird ein endgültiger Bruch mit ihrem Element vollzogen. Was bei Fouqué Sehnsucht der Natur nach menschlicher Beseelung war, wandelt sich in der neuen Bearbeitung ins Gegenteil, in den Wunsch des Individuums, im Element aufzugehen.

Der Münchner Choreograph Alan Carter grenzt die Welt der Geister und die der Gegenwartsmenschen deutlich gegeneinander ab. Aber es mangelt ihm an Phantasie, um seine Konzeption immer mit Spannung zu erfüllen. So gibt es gleich zu Beginn im Tanz der Dorfleute und später wieder im Divertissement des dritten Aktes viel Hin- und Hergelaufe, viele gymnastische und akrobatische Füllbewegungen. Der zweite Akt versinkt in reiner Pantomime, ein getanztter „Fliegender Holländer“ mit Gewitter und Sturm plus Schiffsuntergang — effektiv zieht die Theatermaschinerie ihre Register. Gut charakterisiert sind die Soloparte. Das Ereignis des Abends wird die Undine der Kubanerin Dulce Anaya, ein zartes, ätherisches

Dulce Anaya und Franz Baur in Henzes „Undine“



Wesen, in ihren weichen Bewegungen geradezu die Inkarnation des Fließenden, des Elementes Wasser. Sie ist eine rätselhafte Elfe, schillernd, ungreifbar, durch und durch unirdisch, von mädchenhafter Unberührtheit, wenn sie aus dem Brunnen emportauft, von beseelter Anmut im Liebestanz mit Palemon. Glaubwürdig verkörpert Franz Baur das Versponnene und die melancholische Verslossenheit des Fischers. Ihm gelingt es, diesem so weich angelegten Charakter

männliche Haltung und noblen Ausdruck zu geben. Von kraftvoller Bestimmtheit ist der jugendlich nervige Tirrenio Heino Hallhubers. Die Bühnenbilder Fabius v. Gugels fixieren mit etwas einseitig makabren Mitteln die Atmosphäre italienischer Landschaft. Hans Werner Henze, der sein Werk selbst umsichtig und temperamentvoll dirigierte, wurde mit Dulce Anaya und allen anderen Mitwirkenden stürmisch gefeiert.

Helmut Schmidt-Garre

## Rückblick auf Hindemiths »Mathis« von Berlin aus

1938 gab es, in Europa zwei Uraufführungen von Opern, deren Komponisten in ihren Heimatländern als unerwünscht galten: Paul Hindemiths »Mathis der Maler« in Zürich, Ernst Kreneks »Karl V.« in Prag. Die Zürcher Premiere hatte erstaunlich viele Menschen aus Deutschland angelockt; man traf Leute wieder, die in dem charakteristischen Zustand der inneren Emigration nördlich des Bodensees vorläufig weiterlebten. Hindemiths Person und sein Werk waren damals Magnetpole eines vorsichtigen kulturellen Widerstandes; die Schallplatten mit der »Mathis«-Symphonie kursierten als halb legale Konterbande im »Dritten Reich«. Um all das war eine Aura von melancholischer, aber harmloser Verschwörung, an der die Wirkung sich vertiefte. Kreneks österreichisch-katholische Bekenntnisoper ging kurz danach im Zeichen der zerbrechenden Benesch-Republik über die Prager Szene; die Aufführung war großartig, von einer Art trotziger Verzweiflung getragen, fast ohne Besucher aus Deutschland oder Österreich.

Der politische Akzent des »Mathis«-Librettos war 1948, als die Berliner Staatsoper (nach der Stuttgarter) das Werk zur Diskussion stellte, noch sehr spürbar. Die Bücherverbrennung, die Auflehnung des Malers gegen Macht und Gewalt, die im Abschiedsbild symbolisierte Weltflucht: Es war alles erlebt worden, vom Autor wie von den Zuschauern.

Diese Erlebtheit legitimiert das Stück, erhält es lebendig, macht es wichtig trotz seiner inneren und äußeren Schwächen. Hindemith ist durch die Erfahrung der dreißiger Jahre intellektuell und künstlerisch zu einer Vertiefung genötigt worden, die selbst seinen religiösen Musiken vor 1930 (etwa dem »Marienleben«) fehlt. Allerdings verbündet sich diese Verwandlung mit einer immer bewußteren Renegation der früheren Ästhetik. Wie der »Mathis«-Text das politische Bekenntnis des Brechtschen »Lehrstücks«, das kabarettistische von Marcellus Schiffers »Neuem vom Tage« und das artistisch-materialistische des Bennschen »Unaufhörlichen« liquidiert, so hält die Partitur Abstand von allem Modernismus der zwanziger Jahre.

»Mathis der Maler« hat Wagnersche Dimensionen, die Musik ist von einem symphonischen Geist getragen, der ganze Szenen und Akte als »durchkomponiert« wirken läßt. Eine »idée fixe«, ganz im romantischen

Sinne der Begriffe, herrscht vom »Engelskonzert« bis zu dem dramatischen Höhepunkt des Versuchungsbildes: ein Volkslied des 16. Jahrhunderts: »Es sungen drei Engel ein süßen Gesang.« Aus den Intervallen, namentlich der fallenden Quint, deren Grundgestalt und Spiegelform nicht nur das Engelskonzert durchzucken, entwickelt Hindemith sein motivisches Material. In der Beschwörung solchen Volksliedgeistes, im Archaisch-Volkstümlichen, ist die Komposition so reich wie begrenzt. Hindemith beherrscht den Tonfall virtuos, und die artistische Freude, die man daran hat, gleicht der an alten Mundarten in modernen Dialogen. Das andere archaische Element, die Weihe-Aura der gregorianischen Melodien vom »Lauda sion salvatorem« bis zum Hallelujah, verbindet sich mit Hindemiths Personalstil nicht ganz so reibungslos. Hier tritt, namentlich in den letzten Takten des dramatisch so wirksamen Antonius-Bildes, die Absicht zu klar hervor.

Wo echte Trauer herrscht, ist der Ton am überzeugendsten; in der Grablegung, den diffusen und zarten Stimmen, die das Verlöschen Reginas begleiten, hat Hindemith sich auch die inspirierte Freiheit des melodischen und harmonischen Erfindens bewahrt, die ihn als großen Komponisten ausweist. Es gibt in der Oper nach »Wozzeck« nicht vieles, das den Vergleich mit den besten »Mathis«-Szenen aushält.

Dabei ist das Stück nicht eigentlich dramatisch. Sein Tonfall ist episch, erzählend, Bilderbogen illustrierend. Doch man könnte eine recht illustre Ahnenreihe berühmter Opern aufstellen, die solchen Mangel mit ihm teilen, von Händel über »Fidelio« bis »Palestrina«.

Wolf Völker, der auch 1948 die Staatsopernaufführung inszeniert hat, geht von einer sehr klaren und gesunden Deutung der Vorgänge aus. Er verzichtet darauf, etwa die Bücherverbrennung (die in Zürich sehr aggressiv war) zu theatralisieren, peitscht das szenische Tempo nur in der Bauernkriegsepisode mit der verfolgten Gräfin Helfenstein in Königshofen hinauf, läßt im übrigen die Persönlichkeiten als Schwerpunkte wirken: Mathis, Albrecht, Regina, Ursula.

Rochus Gliese, als Gast für das Bühnenbild gewonnen, hat leider den stilistischen Ausgleich zwischen Tradition und Wagnis hier nicht gefunden. Als Konstanten verwendet er zwei gotische Portale, die rechts und





„Mathis der Maler“ in Berlin

Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelrolle und Pilar Lorengar als Regina

links den Guckkasten abschließen, sowie einen schräg zum Hintergrund steigenden Boden. Alle Architektur dazwischen ist farbig und als Form konventionell oder geschmacklerisch. Zwei optische Labsale: das Kriegsbild und der Odenwald mit dem Antonius- Traum. Da spürt man die Hand des großen Bühnenbildners, die Phantasie eines Künstlers, für den Natur von Dämonen bevölkert ist.

Und Dämonen fallen über die Szene her, wenn Tatjana Gsovsky den apokalyptischen Sabbat der Laster und Lüste entfesselt. Das ist ein Höhepunkt, in den Masken wie in der Gestaltung dramatischer Choreographie.

Dietrich Fischer-Dieskau singt und spielt die Titelpartie. Es ist, wie immer bei ihm, eine durchdachte, durchföhlte, durchlebte Leistung. Da stehen — ganz abgesehen von den Köstlichkeiten der Tongebung, der Intelligenz in Phrasierung und Dynamik — immer wieder diese erleuchteten Momente der Identifikation, in denen man — völlig illusioniert — dem Darsteller einfach glaubt, was er singt. Und doch bleibt ein Rest, den man etwa im „Doktor Faust“ oder im „Falstaff“ nicht wahrgenommen hat. Man hat mitunter das Gefühl, daß Fischer-Dieskau sich durch die Rolle beengt föhlt, so als sei er selbst über ihr Maß hinausgewachsen.

Wie einst als Mephistopheles steht ihm hier Helmut Melchert als Kardinal Albrecht gegenüber. Seine darstellerische Klugheit, seine Musikalität überspielt manche offenbaren Unsicherheiten und eine anfängliche Indisposition. Überzeugendste Leistung in den

übrigen Männerpartien: Theo Altmeyer als Capito. Da steht ein sehr individuell gefärbter Tenorklang im Dienst lockerer Technik und geschmacksicherer Konzeption.

Von den Frauen ist Pilar Lorengar als Regina wieder Ohrenlust und Augenweide zugleich. Wie diese lyrische Sopranstimme sich im Geist der deutschen Sprache entwickelt, wie sie Lieblichkeit und Herbheit des Volksliedes reflektiert, das gehört zu den Ereignissen des Berliner Opernlebens.

Ein neuer Name: Gladys Kuchta. Sie hat für die große Szene der Ursula einen schwingenden, kraftvollen Diskant einzusetzen, ohne als Figur auf der Szene noch ganz gelöst zu wirken. Nada Puttar ist eine schön singende, mänadisch aussehende Gräfin. Richard Kraus dirigiert. Er tut es mit der Hingabe und Partiturkenntnis, die man an ihm schätzt, ein eifernder Anwalt Hindemiths und Führer des schön musizierenden Orchesters, des glänzenden Chors. Und doch gerät ihm das Engelskonzert etwas matt und ohne die letzte Steigerung ins Hymnische. Was da fehlt, ist mitunter in der Begleitung der Sänger zu viel. Erst im zweiten Teil, namentlich in der Versuchungsszene, wird der dramatische Horizont aufgerissen, in den stillen Schlußbildern der lyrische Unterton angeschlagen.

Der Abend hinterläßt geteilte Wirkungen. Sein Erfolg steigert sich am Schluß langsam zu Ovationen für Fischer-Dieskau, starkem Beifall für alle Mitwirkenden. „Mathis“ ist und bleibt Dokument einer erregenden geschichtlichen Situation, aber auch Wendepunkt im Schaffen eines Musikers, der von den ihm offenstehenden Freiheiten die der Resignation gewählt hat.

H. H. Stuckenschmidt

## Orffs „Bernauerin“ als Fernsehspiel

Die Versuche, klassische Opern im Fernsehen zu übertragen, konnten vor allem wegen der Aufteilung der agierenden Personen in von Schauspielern verkörperte Gestalten und in Stimmen, die von Sängern „geliefert“ wurden, strenge ästhetische Ansprüche kaum befriedigen. Denn just das eigentlich „Personale“ geht dabei in einem viel stärkeren Maß verloren als etwa beim synchronisierten Film, bei dem der Originaldarsteller und die Stimme seines Nachsprechers zwar auch nicht identisch sind, aber die Doublierung sich immerhin nur in der Sprechenebene vollzieht, während die Fernsehoper ja auch noch das Problem der völligen Koordinierung des (schauspielerisch) Mimischen und des (sängerisch) Musikalischen zu lösen haben. Gegenüber dieser Problematik erscheint es sinnvoller, den Ansatz zu einer musikdramaturgisch einwandfreien Fernseh-Inszenierung etwa bei einem Werk wie Orffs „Bernauerin“ zu versuchen, in dem das Musikalische, von den großen Chorszenen des Schlusses abgesehen, kaum in den eigentlich dem Sänger vorbehaltenen Gestaltungsbereich eindringt, sondern viel enger mit dem gesprochenen Wort (also dem eigentlich schauspielerischen Gestaltungsmedium) verbunden bleibt.

Der Bayerische Rundfunk, dem dieser Versuch zu verdanken ist, hat sich für die Inszenierung den Darmstädter Intendanten Gustav Rudolf Sellner in das Freimannern Fernsehstudio geholt, der eine der stärk-

sten Regiepersönlichkeiten des heutigen deutschen Theaters, ist und vor einigen Jahren schon Orffs „Kluge“ sehr intensiv auf den Bildschirm übertragen hat. Bei der „Bernauerin“ trat, obwohl darin ein kleiner unbewältigter Rest von „Kostüm und Maske“ blieb, in der Hexenszene Sellners Regieabsicht am deutlichsten und sehr überzeugend zutage; es geht ihm um die völlige Verschmelzung von Wortrhythmus und Bildrhythmus, wobei Wort und Bild synchron miteinander oder kontrapunktisch gegeneinander geführt werden. Der durch Schlagzeug akzentuierte Wortrhythmus bewirkt dabei auf dem Bildschirm Vorgänge von einer faszinierenden Bizarrität, die gerade dadurch, daß sie sich jeder naturalistischen Deutbarkeit entziehen und allein die Kamera „phantasieren“ lassen, den Betrachter die wüsten Schauer und Brutalitäten des gewaltsamen Todes der Bernauerin mitzuempfinden zwingen. Zweifelhaft bleibt dagegen, wenngleich auch hier Wort, Musik und Bild oft als wunderbar durchgeformte Einheit in Erscheinung traten, ob der Bildschirm ein „Ort“ zur Vermittlung getragener, lyrischer Empfindungen zu sein vermag; es schien, als ob die poetische Stille und zarte Verhaltenseinheit der Liebesszenen zwischen dem jungen Bayernherzog Albrecht (Maximilian Schell, sehr gut besonders in seiner großen Schlussszene) und der Bernauerin (Margot Trooger, von herber Zärtlichkeit und sehr gefühlsintensiv) im weiten Raum der Bühne rührender und ergreifender wirken müssen als auf der kleinen Bildfläche, weil dort nämlich die Verlorenheit und Ungeborgenheit des Liebespaares viel stärker zu spüren sind. Die Intimität der Großaufnahme — die Dramaturgie des Fernsehens zwingt zu solch paradoxer Formulierung — läßt beim Zuschauer das Gefühl des unbehausten Glücks kaum aufkommen; er glaubt sich vielmehr einem (bei der Getragenheit der Szenen gelegentlich dem Konventionellen nicht ganz entgehenden) traulichen Idyll gegenüber.

Dagegen sind Szenen wie die der Moriskentänzer in Kaspar Bernauers Augsburger Badstube, der Münchner Bürger im Brauhaus und namentlich die des hetzerischen Mönchs (Ernst Ginsberg, großartig) Musterbeispiele einer produktiven, dramaturgisch klärenden und bildhaft komponierenden Fernseh-Regie. Hier sind die indirekten Mittel des Bildsymbols, wie etwa die Hüte und Mützen der Bürger am Kleiderhaken und die Bierkrüge auf den Tischen oder die Glockenzüge beim Chorauftritt nach dem Tod der Bernauerin, ebenso wirkungsvoll eingesetzt wie die direkten des schauspielerischen Ausdrucks. Es gab keine Genrebildchen und keine stimmungsvollen Interieur-Ausschnitte, sondern nur die expressive Eindringlichkeit und kantige Beredsamkeit einer Bildballade (Szenerie, auf wenige kräftige Elemente reduziert: Walter Dörfler), deren epischer Verlauf musikalisch gegliedert und akzentuiert wird. Die Leitung des Rundfunkorchesters und des von Kurt Prestel ausgezeichnet vorbereiteten Rundfunkchors hatte der orff-erfahrene, mit der besonderen Klangsphäre dieses „bayerischen Stückes“ aufs engste vertraute Karl List.

Sellner hat den mit der „Klugen“ beschrittenen Weg in der „Bernauerin“ konsequent weiter verfolgt. Es ist ein Weg, der Marksteine für die Entwicklung einer spezifischen Ästhetik des Fernsehspiels setzt und auf dem sich so bedenkliche Kompromisse wie die Dublierung der Akteure in reinen Gesangsopern vermeiden lassen.

K. H. Ruppel

## Entdeckungen in Kranichstein

Zwei der allmonatlichen Konzerte in der Kranichsteiner Musikgesellschaft zu Darmstadt verdienen Anerkennung und Beachtung: Ernst Krenek führte zusammen mit dem als Arzt in Essen tätigen, klangreich und gestaltungssicher singenden Tenor Rudo Timper sein „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ vor, und der argentinische Pianist Jorge Zulueta fiel als eine außergewöhnliche, faszinierende Begabung auf.

Man wird wohl selten Gelegenheit haben, Kreneks Liederzyklus von 1929 zu hören: wer interessiert sich heute noch für Liederabende, wer für neue Musik auf ihren Programmen? In Darmstadt war der Besuch überraschend stark. Noch überraschender war das Werk selbst, mit dem Krenek seinerzeit eine Gruppe „neoromantischer“ Kompositionen beendete, auf die seine Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie folgte. Krenek hat den Liederzyklus von knapp einer Stunde Dauer in Wien gleichzeitig dichterisch und kompositorisch konzipiert. Diese Einheit von Text und Musik ist wahrscheinlich ein entscheidender Grund für die erstaunliche Wirkungskraft, die das Werk noch heute hat. In dem Tagebuch wird mit teils „philosophischen, ironischen oder sentimentalistischen Texten“ berichtet, was einem Touristen 1929 auffiel. Merkwürdig aktuell dabei die Reisewut und der Reisewahn, von Krenek köstlich glossiert. Die persiflierenden Partien mit Akkord-Kadenzen in alter Manier, mit Jazz-Rhythmisierungen und melodischen Parodien erheitern unmittelbar. Die lyrischen Lieder bezeugen, daß sich Krenek nicht nur landschaftlich, sondern auch stilistisch Schubert verbunden fühlt. Dabei findet man neben einer starken Sehnsucht nach der Welt der unbeschwerten Melodie eine ergreifende Melancholie in eigener, überzeugender Gestalt. Der „Epilog“ erinnert sofort an Schuberts „Leiermann“, das Lied „Friedhof im Gebirge“ mit seinem makabren Text „Auf der Gräber dürrer Glatze picken magre Hühner, an den Kreuzen trocknet Kinderwäsche“ hat eine erschütternde musikalische Steigerung und Kontur erhalten. Hier ist Krenek ein Lied gelungen, das nicht nur den Geist Schuberts beschwört, sondern eine ihm ebenbürtige geistige Gewalt erreicht.

Nicht minder groß war der Erfolg, der dem Klavierabend des 25jährigen Jorge Zulueta beschieden war. 1956 mit dem Kranichsteiner Musikpreis für Klavier ausgezeichnet, ist der junge Pianist technisch und musikalisch überaus schnell reif geworden. Er ist ein Klavier-Phänomen, wie es nur alle Jahrzehnte einmal auftritt. Sympathisch unprätentiös in seiner Erscheinung und beim Spiel, überlegen und selbstverständlich in der Technik, ausgewogen in Klang und Formproportionen, ungewöhnlich konzentriert in der Ausdrucksgestaltung ist Zulueta eine Begabung, die sofort in den Bann schlägt. Die musikalische Struktur der Stücke wird bloßgelegt, durchsichtig gemacht und dennoch zum geistigen Ganzen gebunden. Wie er Schönberg (op. 11 und 19), Berg (Sonate), Bartók (3 Etüden op. 18) und Ravel („Gaspard de la Nuit“) erklingen ließ, wird ihm kaum ein junger Pianist nachmachen können. Die gewagten Arpeggien, die bohrenden chromatischen Läufe, die absonderlichen großen Sekund-Intervall-Folgen bei Ravel hat man selten so innervierend spielen hören wie von Zulueta.

Wolf-Eberhard von Lewinski



## Blick in die Zeit

### Kann man mit Farben Musik machen?

Unter dieser Überschrift schreibt Fritz Nemitz in der „Süddeutschen Zeitung“ über eine Ausstellung in der Galerie Gurlitt, München:

Kandinsky malte, um mit Farben Musik zu machen. Das ist an sich nichts Neues. Im 19. Jahrhundert wurde bei einigen Malern die Musik selber zum Thema. Der Engländer Watts malte „Goldene Stunden“ mit der Erläuterung: eine „Fuge“. Whistler komponierte mit Farben eine „Harmonie in Schwarz“ und eine „Symphonie in Weiß“. Auch Schwind, der Freund Schuberts, machte die musikalische Technik zum malerischen Gestaltungsprinzip, zeichnete „kontrapunktische Übungen“ und komponierte „Variationen über ein Thema“. Klingers graphische Folge „Brahmsphantasie“ geht auf das Erlebnis genau bezeichneter Lieder von Brahms zurück. Das Neue bei Kandinsky: er verzichtet auf den Gegenstand und will mit reinen Farben Musik machen: „Die Farbe ist die Taste, das Auge der Hammer, die Seele das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste die Seele in Vibration bringt.“

Zur selben Zeit, in der der Russe Kandinsky in München zur „reinen“ und „absoluten“ Malerei vorstößt, vollzieht sich in der Musik eine ähnliche Revolution. Durch Arnold Schönberg wird in Wien die Tonalität aufgehoben. Schönberg komponiert als erster mit unaufgelösten Dissonanzen. Wenig bekannt ist, daß Schönberg damals viel und leidenschaftlich gemalt hat. Auf der Ausstellung des „Blauen Reiters“ 1911 in München war der Komponist mit einigen Bildern vertreten.

Angeregt durch das Studium von Schönbergs Musik, besonders durch die Methode der Zwölfton-Technik, hat sich unlängst Peppino Wieternik, ein vierzigjähriger Maler aus Wien, mit abstrakten Klangvibrationen auseinandergesetzt und noch 1953 ein Manifest über die absolute Malerei verfaßt. In der Nachfolge von Helmholtz, Ostwald und Renner hat er eine Farbenlehre für Handwerker und Künstler entwickelt. Als Illustration für seine Theorie sind nun in der Galerie Gurlitt eine Reihe von abstrakten Bildern aufgestellt. Wieweit die Methoden Wieterniks für den künstlerischen Prozeß fruchtbar angewandt werden können, muß erst die Praxis im allgemeinen erweisen. An Theorien für die abstrakte Malerei hat es nicht gefehlt. Kandinsky und Baumeister, Mondrian und Nay haben ihre Malerei theoretisch zu erläutern und zu begründen versucht. Doch hat sich, im Gegensatz zur modernen Musik, ein gültiger Kanon für die Gesetze abstrakter Malerei bis jetzt nicht ergeben.

### Moderne Musik auf Schallplatten

Dimitrij Schostakowitsch: I. Symphonie / Serge Prokofieff: Skythische Suite (Columbia C 90541).

Gleich vielen anderen Jugendwerken ist auch die I. Symphonie von Dimitrij Schostakowitsch eine Verheißung. Was davon erfüllt, wieviel unterbunden wurde, braucht hier nicht zur Diskussion zu stehen.

Die f-Moll-Symphonie jedenfalls enthält in ihren gelungensten Partien die Elemente echter Genialität und zeigt in der satztechnischen Durcharbeitung und im abwechslungsreichen Orchesterkolorit eine frühe Meisterschaft von exzeptionellen Graden. Hier setzt Igor Markevitch an. Er läßt die thematische Arbeit ausmodellieren, legt viel Wert auf charakteristisches Profil in Klang und Ausdruck, ist auf romantische Gefühlsintensität wie große Al-fresco-Klanggeste gleichermaßen bedacht. Mit einem Wort: er sieht nach „Wirkung“, wobei ihn das Orchestre National de la Radiodiffusion Française vortrefflich unterstützt.

Auf der Rückseite dieser Columbia-Platte: Serge Prokofieffs „Skythische Suite“. Der Komponist berichtet von der ersten Aufführung, wie der Paukenschläger des Fell seines Instruments zerriß. Auf der Schallplatte geschieht im Schlußsatz Ähnliches mit dem Klangbild. Denn man hat das Tamburin derart nach vorne gezogen, daß seine wirbelnde Penetranz den Eindruck auf das empfindlichste vergällt. Die voraufgehenden Abschnitte entfaltet Igor Markevitch suggestiv, teils prägnant konturiert, teils impressionistisch flirrend, und achtet dabei stets auf markante Führung der Hauptstimmen. Im zweiten Satz zeigt sich die charakteristische Eigenart französischer Bläser besonders instruktiv. —sl—

Serge Prokofieff: Klavierkonzert Nr. 1 Des-Dur op. 10 / Klavierkonzert Nr. 3 C-Dur op. 26 (His Master's Voice CLP 1126).

An zwei Werken gleicher Gattung zeigt diese Langspielplatte die künstlerische Entwicklung des jungen Prokofieff in den Jahren um den ersten Weltkrieg. Es ist der Weg vom Nachleben des romantischen Virtuosenkonzerts mit pastosem Farbauftrag, der von den neuen Energien motorischer Konsequenz aufgebrochen wird, zu einem durchaus persönlichen Stil aggressiver, sarkastischer Grundhaltung voller tonaler, harmonischer und ausdrucksmäßiger Kontraste und Überraschungen. Bei beiden Kompositionen — dem Ersten und Dritten Klavierkonzert — wird der Solopart von Moura Lympany gespielt. Die Pianistin meistert das Des-Dur-Konzert mit aller nur erforderlichen Geschliffenheit im Technischen; musikalisch ist ihre Wiedergabe eingehend durchgestaltet, den oktagepanzerten Steigerungen des Schlußteils fehlt jedoch die allerletzte Energie im Zupacken.

Blitzrasche Wendigkeit der Hand, virtuose Beherrschung der Spielfunktionen in allen denkbaren Kombinationen beweist Moura Lympany auch im C-Dur-Konzert. Möglich, daß der Pianistin die — trotz aller verlangten Bravour — kammermusikalischere Faktur, die gleichzeitig intimere und konzisere Haltung des Stücks mehr liegt. Jedenfalls gibt sie hier eine vollkommene Darstellung auf der Balance von Brillanz und geistiger Durchdringung mit einigen Kabinettstücken pianistischer Kunst (namentlich bei den Variationen und im Mittelteil des Finales). Walter Süßkind, der das Philharmonia Orchestra London dirigiert, hält sich, aufs Ganze gesehen, von den Gefahren unpersönlichen Zurücktretens so fern wie vom Gegenteil. Da somit die wesentlichen Stimmverläufe der Partitur deutlich gezeichnet werden, ergibt sich echtes Zusammenspiel. Musikalisch tut die Wiedergabe strengem Maßstab Genüge; einige geringfügige Verzerrungen beeinträchtigen gelegentlich den Bläserklang. —æu—

# NOTIZEN

## Bühne

Die Württembergischen Staatstheater Stuttgart planen im Dezember eine *Carl-Orff-Woche*. „Trionfi di Afrodite“, „Antigona“, „Der Mond“ und „Die Kluge“ sollen aufgeführt werden. Als Uraufführung ist das neue musikalische Sophokles-Drama „Oedipus der Tyrann“ vorgesehen.

Die Schweizer Erstaufführung der Oper „Der Revisor“ von Werner Egk fand am Stadttheater Zürich statt. Die Staatsoper von Ankara kündigt „Dantons Tod“ von Gottfried von Einem in türkischer Sprache an. Alban Bergs „Wozzeck“ wurde zum erstenmal in Portugal gespielt, und zwar in Lissabon.

Der Tänzer Roger George hat das Kammerballett „Le Prisonnier“ von Armin Schibler im Atelier-Theater Bern uraufgeführt.

Die Premiere der Oper „Julietta“ von Heimo Erbse findet am 17. August im Rahmen der diesjährigen Salzburger Festspiele statt. Musikalische Leitung: Antal Dorati (USA); Inszenierung: Oskar Wälterlin (Zürich); Choreographie: Yvonne Georgi (Hannover); Ausstattung: Caspar Neher (Wien); die Hauptpartien singen Elisabeth Höngen, Rita Streich, Walter Berry, Erich Majkut und Gerhard Stolze.

## Konzert

Die „Serenata“ für Cembalo, Flöte, Bratsche, Kontrabaß und Schlagzeug von Goffredo Petrassi wurde in Tel Aviv uraufgeführt. Die Leitung hatte Frank Pelleg, der auch den Cembalopart spielte.

In Düsseldorf fand die Uraufführung der „Konzertanten Musik für Klavier und Orchester“ von Jürg Baur statt. Dirigent: Bernhard Conz; Solist: Franzpeter Goebels.

Das Detroit-Sinfonie-Orchester (Michigan/USA) spielte unter der Leitung von Paul Paray das neue Violinkonzert von Paul Creston. Als Solist wirkte Benno Rabinof mit.

In London war Arthur Honeggers „König David“ in der Originalfassung für Blasinstrumente zu hören. Erstaufführungen in Israel: „Kol Nidre“ von Arnold Schönberg; Passacaglia op. 1 von Anton Webern; Konzert für Orchester von Paul Hindemith.

Das Louisville Symphony Orchestra (Kentucky/USA) hat die Uraufführung folgender Kompositionsaufträge in der Saison 1958/59 angekündigt: „To the Chief Musician, Metamorphoses for Orchestra“ von Paul Ben-Haim; Symphonie Nr. 2 von Benjamin Lees; „Estampes“ von Bohuslav Martinu; „Music for Orchestra“ von Nikolai Lopatnikoff; Symphonie Nr. 3 von Klaus Egge; „Variations for Violin and Orchestra“ von Wallingford Riegger.

## Rundfunk

Der Westdeutsche Rundfunk Köln führte neue Arbeiten des Mailänder Studio di Fonologia vor: „Omaggio a Joyce“ von Luciano Berio und „Musica su due Dimensioni“ von Bruno Maderna.

Die diesjährigen „Tage zeitgenössischer Musik“ des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart finden vom 24. bis 26. April statt. Im Mittelpunkt des Interesses steht das Werk von Hans Otte, „Momente“, das „einen neuen Elementarbereich von Zeit-, Klang- und Raumkomposition erschließt und auch eine neue Art des Orchestermusizierens darstellt“, wie es in der Programmorschau heißt. Andere Uraufführungen: Concerto für Holzbläser, Streicher und Schlagzeug (Martin Gumbel); Kammerkonzert für Oboe und Klari-

nette mit Streichorchester (Josef Schelb); „Weltlicht“, sieben isländische Gedichte nach Halldor Laxness für tiefe Männerstimme und Instrumente (Hermann Reutter).

Im Norddeutschen Rundfunk Hamburg spielte Hermann Scherchen monaurale Bandaufnahmen über den von ihm entwickelten „Stereophoner“ vor. Bei diesem Experiment waren „Il canto sospeso“ von Luigi Nono, Sechs Stücke für Orchester von Anton Webern und „Canti di Liberazione“ von Luigi Dallapiccola zu hören.

„Die Bluthochzeit“, Oper von Wolfgang Fortner, wurde vom Südwestfunk Baden-Baden gesendet.

## Fernsehen

Der belgische Fernsehsender Brüssel bot Paul Hindemiths Einakter „Hin und Zurück“.

## Musikerziehung

Wilhelm Maler, Leiter der Nordwestdeutschen Musik-Akademie in Detmold, wurde zum neuen Direktor der Hamburger Musikhochschule ernannt. Er übernimmt sein Amt am 1. Oktober als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Philipp Jarnach, der in den Ruhestand tritt.

Auf Einladung der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe sprach Hans-Joachim Koellreuter, Direktor des Musikinstituts der Universität Bahia (Brasilien), über „Ästhetische Betrachtungen zum Verständnis der Neuen Musik“.

## Kunst und Künstler

Bundespräsident Theodor Heuss hat das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland folgenden Persönlichkeiten des Musiklebens verliehen: den Komponisten Boris Blacher, Werner Egk, Carl Orff und Hermann Reutter sowie den Dirigenten Herbert von Karajan und Georg Solti.

Heinrich Sutermeister arbeitet an einem Opern- und Fernseh-Einakter mit dem Titel „Seraphine oder die stumme Apothekerin“.

In Jerusalem sprach Peter Gradenwitz über die religiösen Werke von Arnold Schönberg mit Beispielen aus der Oper „Moses und Aron“ und aus dem Psalm „De profundis“.

Die New-Yorker Musikkritiker haben das Bratschenkonzert von Walter Piston und die Oper „The Ballad of Baby Doe“ von Douglas Moore für die besten Werke erklärt, die 1958 in New York zum erstenmal aufgeführt wurden.

## Verschiedenes

Die Negeroper „Porgy and Bess“ von George Gershwin wurde von der Metro-Goldwyn-Mayer verfilmt. Die Titelrollen spielen Sidney Poitier und Dorothy Dandridge. „Honeymoon“ wird Manuel de Fallas Ballett „Liebeszauber“ als Film heißen, der in Kürze fertiggestellt ist. Die musikalische Leitung hat Sir Thomas Beecham.

Das schweizerische Tonkünstlerfest 1959 findet am 27. und 28. Juni in Winterthur statt. Der Jury gehörten Samuel Baud-Bovy, Conrad Beck, Clemens Dahinden, Victor Desarzens, André-François Marescotti, Armin Schibler und Heinrich Sutermeister an. Unter den 50 eingesandten Werken wurden zwölf für die beiden Konzerte ausgewählt. I. Programm: Sinfonische Suite in E-Dur für Orchester (Paul Müller); Fantasie für Violine und Orchester (Rolf Looser); Fantasie für Violine und Orchester (Julien-François Zbinden); „Oratio Mechtildis“, Kammersinfonie



(Klaus Huber); „Mouvements“ für Orchester (Rudolf Kelterborn). II. Programm: Streichquartett op. 50 (Ernst Hess); „Sagesse“, 3 poèmes de Verlaine (Jean-Frédéric Perrenoud); 4 Pièces pour piano (Jean Perrin); Sonate pour flûte et piano, op. 99 (Roger Vuabaz); Inventionen für Flöte, Violine und Cello (Robert Suter); „Der irre Spielmann“, drei Lieder für Tenor, Horn und Klavier (Hans Studer); Quintett für Bläser (Arthur Furer).

Der Internationale Wettbewerb *Marguerite Long-Jacques Thibaud* wird vom 15. bis 19. Juni für Geiger und vom 20. bis 27. Juni für Pianisten ausgetragen. Nähere Informationen durch das Sekretariat des Concours, 46, rue Molitor, Paris XVI<sup>e</sup>.

Die Generalversammlung des Internationalen Musikrates wählte Mario Labroca (Italien) zum Präsidenten für 1959/60. Vizepräsident wurde Domingo Santa Cruz (Chile). Neue Mitglieder des Exekutivausschusses: Henri Dutilleux (Frankreich), André Iurres (Holland), Egon Kraus (Deutschland). Neue Mitglieder: Henri Barraud (Frankreich), Dimitri Kabalevsky (UdSSR), Narayana Menon (Indien), Hans Sittner (Österreich).

Das IX. Internationale Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft im Rahmen der Wiener Festwochen findet vom 31. Mai bis 21. Juni statt. Im Eröffnungskonzert dirigiert Lorin Maazel die „Canti di Liberazione“ von Luigi Dallapiccola. Unter der Leitung von Thomas Schippers wird die I. Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch aufgeführt. Hans Swarowsky interpretiert Arnold Schönbergs fis-Moll-Quartett in der vom Autor arrangierten Fassung für Streichorchester. Werner Egk ist der Dirigent seines Oratoriums „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“. Sein Programm enthält auch die Domszene aus der Oper „Der Prozeß“ von Gottfried von Einem. Das Stuttgarter Kammerorchester (Leitung: Karl Münchinger) gibt zwei Konzerte und spielt u. a. eine neue Symphonie von Johann Nepomuk David und die 2. Symphonie von Arthur Honegger. Paul Hindemith wird seine in Wien uraufgeführten Madrigale wiederholen. Drei Sätze für Streichorchester op. 13b von Hanns Jelinek stehen auf dem Programm der Philharmonia Hungarica unter Heinrich Hollreiser. Von Georg Solti wird der Kompositionsauftrag der Konzerthausgesellschaft, das Requiem von Boris Blacher, uraufgeführt. Als Erstaufführung ist am gleichen Abend die 2. Sinfonie von Nicolas Nabokov zu hören. Die Bamberger Symphoniker (Leitung: Joseph Keilberth) spielen u. a. die Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser von Paul Hindemith. Das Kölner Rundfunkorchester gastiert mit drei modernen Werken: „Gruppen für 3 Orchester“ von Karlheinz Stockhausen, „Il canto sospeso“ von Luigi Nono und „Le visage nuptial“ von Pierre Boulez. Der Wiener Kammerchor wird unter Hans Gillesberger die Evangelienmotetten von Johann Nepomuk David uraufführen. Anton Heillers Motette „Ach, wie nichtig“ und Lothar Knessls Motette II werden aus früheren Programmen wiederholt. Ferenc Fricsay soll ein Béla-Bartók-Konzert dirigieren. Die Solisten sind Geza Anda (Klavierkonzert Nr. 2 und Nr. 3) und Yehudi Menuhin (Violinkonzert Nr. 2). Für das Schlußkonzert wurde die Philharmonia Hungarica unter Paul Sacher verpflichtet. Das Programm enthält die kontinentale Erstaufführung von Benjamin Britzens „Nocturne“ und die österreichische Erstaufführung des Oratoriums „Gillgamesch“ von Bohuslav Martinu. Yehudi Menuhin ist der Solist des ersten Violinkonzerts von Béla Bartók.

Aus internationalen Ferienkursen hat sich ein neues Musikzentrum in Salvador, der Hauptstadt des brasilianischen Staates Bahia, entwickelt. Unter der Leitung von Hans-Joachim Koellreuter gab das Musikinstitut der Universität 28 Konzerte in der letzten

Saison. Auf den Programmen standen Werke von Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Serge Prokofieff, Olivier Messiaen, Bohuslav Martinu, Ernest Bloch, Anton Webern, Mátyás Seiber, Rudolf Kelterborn. Vorträge hielten Ernst Krenek, Kurt Thomas und Werner Meyer-Eppler (über elektronische Musik). Zur Zeit plant man die Gründung eines musikwissenschaftlichen Instituts, die Publikation einer Vierteljahresschrift, die „Acta Musicologica Americana“ heißen soll, die Veröffentlichung europäischer und amerikanischer Monographien aus dem Gebiet der Musiktheorie und den I. Weltkongreß für Vergleichende Musikwissenschaft, der im Juli stattfindet.

Das Wiener Staatsopernballett gastiert mit „Medusa“ von Gottfried von Einem bei den Bregenzer Festspielen (21. Juli bis 19. August).

Die Kranichsteiner Musikgesellschaft in Darmstadt hat eine Vortragsreihe mit dem Titel „Musik der Gegenwart in Europa und Amerika“ begonnen. In diesem Zyklus sprechen Wolf-Eberhard von Lewinsky (Drei junge deutsche Komponisten: Hans Werner Henze, Giselher Klebe und Karlheinz Stockhausen); Everett Helm (Die neue Musik Amerikas: Edgar Varèse, Wallingford Riegger, Leon Kirchner, Lukas Foss und Gunther Schuller); Ernst Thomas (Neue Musik in Frankreich: André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Boulez); Wolfgang Steinecke (Italien und seine neue Musik: Dallapiccola, Berio, Maderna und Nono).

Die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1959 finden am 17. und 18. Oktober statt. In diesem Jahr ist die Zahl der Veranstaltungen auf vier erweitert. Das Programm enthält am ersten Tag selten gespielte Kammermusik von Anton Webern und ein Konzert des Ensembles von „Domaine musical“ Paris (Leitung: Pierre Boulez). In der Matinee am Sonntag spricht Leo Schrade, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel. Den Abschluß der Musiktage bildet ein Konzert des Südwestfunkorchesters Baden-Baden, das unter seinem Chefdirigenten Hans Rosbaud zum zehnten Male in Donaueschingen mitwirkt.

Die New-Yorker Philharmoniker werden mit ihrem Dirigenten Leonard Bernstein voraussichtlich Anfang August eine längere Konzertreise durch Europa antreten. Die Tournee findet im Rahmen des internationalen Sonderprogramms für kulturelle Veranstaltungen des amerikanischen Präsidenten statt.

Vom 5. bis 13. September veranstaltet die Stiftung Gaudeamus in Bilkhoven (Holland) eine Internationale Musikwoche. Dabei sind vorgesehen: ein Treffen junger Komponisten aus dem In- und Ausland; Vertreter aller Strömungen und „ismen“ sind willkommen. — Konzerte, die vom holländischen und belgischen Rundfunk übertragen werden. — Kurse und Vorträge über die zeitgenössische Musik. — Ein Besuch im elektronischen Studio der Philips in Eindhoven. Für die Konzerte können Komponisten, die nach dem 1. 1. 1922 geboren sind, Werke einreichen, und zwar bis zum 1. April 1959. Prospekte durch das Sekretariat in Bilkhoven, Gerard Doulaan 21.

Diesem Heft ist je ein Prospekt des Musikverlages Hans Sikorski, Hamburg, des Tonkunstverlages Merseburger, Darmstadt, und des Musikverlages B. Schott's Söhne Mainz, sowie des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart, beigelegt.



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

# Meisterwerke der Musikliteratur

## GUSTAV MAHLER

### Symphonie Nr. I D-dur

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Rafael Kubelik

LXT 2973

Studienpartitur, Universal-Edition Nr. 946 DM 13,50

### Symphonie Nr. IV G-dur

Sopran: Margaret Ritchie

Concertgebouw-Orchester, Amsterdam · Dirigent: Eduard van Beinum

LXT 2718

Studienpartitur, Universal-Edition Nr. 952 DM 11,—

### Das Lied von der Erde

(Letzte Seite: Drei Rückert-Lieder)

Julius Patzak, Tenor — Kathleen Ferrier, Alt

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Bruno Walter

LXT 2721/22

Studienpartitur, Universal-Edition Nr. 3637 DM 18,—

Klavierauszug mit Text, Universal-Edition Nr. 3391 DM 18,—

### Drei Rückert-Lieder

Ich bin der Welt abhanden gekommen — Ich atmet' einen linden Duft — Um Mitternacht

Kathleen Ferrier, Alt

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Bruno Walter

LW 5123

Studienpartitur, Universal-Edition Nr. Ph. 253 DM 6,50

### Zeitgenössische Musik für Streichorchester

Passacaglia für Streichorchester (Martin)

Fünf Stücke für Streichorchester, Nr. 4, aus „Das neue Werk“ (Hindemith)

Ed. Schott 1458 Partitur DM 4,—, Stimmen je DM 1,—

Serenade für Streicher (Berkeley)

Adagio für Streicher, op. 71 (Barber)

Stuttgarter Kammerorchester · Leitung: Karl Münchinger

LXT 5153

## KARL AMADEUS HARTMANN

### Symphonie Nr. IV für Streichorchester

I.N.R.-Orchester, Brüssel · Dirigent: Franz André

LB 6021

Studienpartitur Ed. Schott 4564 DM 4,80

**TELEFUNKEN**

**DECCA**

## LANGSPIELPLATTEN

TELDEC »Telefunken - Decca« Schallplatten-Gesellschaft mbH, Hamburg

Aufführungs- und Studienmaterial der hier angezeigten Werke im Verlag oder Vertrieb von  
B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



## ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohnerstiftung  
herausgegeben von Wilibald Gurlitt  
in Verbindung mit H. Besseler, W. Ger-  
stenberg, A. Schmitz und L. Schrade  
Schriftleiter: Hans Heinrich Eggebrecht

### Festheft WILIBALD GURLITT zum 70. Geburtstag

- H. Anglès, Musikalische Beziehungen zwischen  
Deutschland und Spanien in der Zeit vom  
5. bis 14. Jahrhundert
- H. Besseler, Umgangsmusik und Darbietungs-  
musik im 16. Jahrhundert
- W. Blankenburg, Der Harmoniebegriff in der  
lutherisch-barocken Musikanschauung
- H. H. Eggebrecht, Zum Figurenbegriff der Musica  
poetica
- H. Erpf, Über Bach-Analysen am Beispiel einer  
Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier
- K. G. Fellerer, Agrippa von Nettesheim und die  
Musik
- K. von Fischer, Zur Entwicklung der italienischen  
Trecento-Notation
- W. Fortner, Komposition als Unterricht
- W. Gerstenberg, Über Mozarts Klaviersatz
- R. Hammerstein, Instrumenta Hieronymi
- H. Husmann, Sinn und Wesen der Tropen, ver-  
anschaulicht an den Introitus-Tropen des  
Weihnachtsfestes
- J. Lohmann, Der Ursprung der Musik
- Chr. Mahrenholz, Grundsätze der Dispositions-  
gestaltung des Orgelbauers Gottfried Silber-  
mann
- C.-A. Moberg, Die Musik in Guido von Arezzos  
Solmisationshymne
- J. Müller-Blattau, Bachs Goldberg-Variationen
- H. Osthoff, Das Magnificat bei Josquin Desprez
- A. Schmitz, Zur motettischen Passion des  
16. Jahrhunderts
- H. H. Stuckenschmidt, Deutung der Gegenwart
- 260 Seiten mit 20 ganzseitigen Tafeln und zahl-  
reichen Notenbeispielen
- Beziehbar auch als Einzelheft zum Preise von  
DM 18,-  
Jahresabonnement DM 20,-
- Jahrgänge IX (1952) bis XV (1958) noch lieferbar

VERLAG  
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT  
Trossingen  
Löhrstraße 32

### DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht zum 1. September 1959 einen

#### 1. Solo-Cellisten (Sondervertrag)

Nur erstklassige, in Konzert und Oper erfah-  
rene Musiker werden berücksichtigt.

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, beglau-  
bigten Zeugnisabschriften und einem Lichtbild sind  
sofort dem

PERSONALAMT DER STADT BOCHUM  
einzureichen.

### Orchesterschule des Wiesbadener Konservatoriums

Wiesbaden, Bodenstedtstraße 2

Vollständige Berufsausbildung auf allen Instrumenten

### Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann  
lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer  
Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens  
gliedert sich in folgende Abteilungen:  
Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittel-  
schule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-  
musik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuserschule.  
Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

### Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel  
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.  
Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach,  
E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner,  
Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Storck.  
Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. — Komposition  
und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda. — Musik-  
wissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang:  
Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der  
musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung  
des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-  
schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen:  
Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-  
lehrer. — Jugendmusiklehrer: G. Stieglitz. — Rhyth-  
mische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchen-  
musik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik:  
Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Semi-  
nar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung  
in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.  
stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,  
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

# JOSEPH HAAS

ZUM 80. GEBURTSTAG AM 19. MÄRZ 1959

*Die bedeutendsten Werke  
aus dem umfangreichen Schaffen des Meisters*

Die heilige Elisabeth	Speyerer Domfestmesse
Christnacht	Christ-König-Messe
Das Lebensbuch Gottes	Münchner Liebfrauenmesse
Das Lied von der Mutter	Deutsche Weihnachtsmesse
Te Deum	Deutsche Kindermesse
Das Jahr im Lied	Tobias Wunderlich
Die Seligen	Die Hochzeit des Jobs

*erschienen im Verlag*

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Soeben erschienen:

FRANCO EVANGELISTI

## Incontri di fasce sonore

(Elektronische Studie)

Nach Stockhausens „Studie II“ legt die Universal Edition nunmehr mit Evangelisti „Incontri di fasce sonore“ die zweite jemals publizierte Elektronische Partitur vor. Somit ist Gelegenheit gegeben, die verschiedenen Möglichkeiten der graphischen Notierung von Elektronischer Musik zu vergleichen. Eine ausführliche Einleitung (deutsch, englisch, französisch) mit Frequenztabellen erleichtert den Zugang zum Werk.

Partitur UE 12863

DM 12,-

UNIVERSAL EDITION

## 3 1/2 STUNDEN SENDEZEIT

Ein außergewöhnlicher Erfolg für ein Buch. Ein Buch, das in jede Bibliothek gehört.

HELMUT KIRCHMEYER

Igor Strawinsky —

## Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild

Dr. Herbert Eimert, Köln:

„So stellt er Strawinsky in den weiten Horizont der Zeitgeschichte, worunter er die ganze neuere Entwicklung von Liszt und Mussorgsky bis zu Schönberg und Strawinsky versteht. Es geht ihm nicht im Sinne üblicher Biographik um Strawinsky, sondern um den breiten geistesgeschichtlichen Horizont der Neuen Musik.“

XVI + 789 Seiten, mit dem denkbar umfangreichsten bibliographischen Material, Gzlw. DM 75,-

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG



REINHOLD FINKBEINER

## Orgel-Partita

„In dich hab' ich gehoffet, Herr“

EB 6303

DM 7,50

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Soeben erschienen

## HARALD GENZMER

Bläser-Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette,  
Horn und Fagott (1956) CL 5852 DM 10,-

HENRY LITOLFF'S VERLAG / C. F. PETERS · FRANKFURT

ERNST KRENEK

## 20 Miniaturen

Klavier DM 6,-

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.

Lieder von

## BORIS BLACHER

op. 3 Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers  
für mittlere Stimme und Klavier . . . . . 2,50

op. 25 Vier Lieder nach Texten von Friedrich Wolf  
für hohe Stimme und Klavier . . . . . 4,-

op. 47 „Francesca da Rimini“, Fragmente aus Dantes  
„Göttlicher Komödie“ für Sopran und Solo-  
Violine . . . . . 3,-

op. 57 „Après lude“. Vier Lieder nach Gedichten von  
Gottfried Benn für mittl. Stimme u. Klavier 4,50

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

RUDOLF STEPHAN

## Neue Musik

Versuch einer kritischen Einführung, mit 12 Notenbeisp.  
(Kleine Vandenhoeck-Reihe 49)

74 Seiten, kart. 2,40 DM

„Hier ist mit genauen Hinweisen auf die Partituren eine bemerkenswert lesbare und überzeugende Darstellung erreicht . . . Ein ausgezeichnetes, in jeder Hinsicht klärendes Buch.“

G. A. Trumpff in „Neue Zeitschrift für Musik“

VANDENHOECK & RUPRECHT IN GOTTINGEN

## Neue Lieder von Hermann Reutter

### Meine dunklen Hände

Fünf Negergedichte  
für eine Baritonstimme und Klavier  
Ed. Schott 4761 · DM 4,-

### Die Jahreszeiten

Vier Gedichte von Friedrich Hölderlin  
für eine mittlere Singstimme und Klavier  
Ed. Schott 4799 · DM 3,50

### Sechs späte Gedichte

der Ricarda Huch  
für eine mittlere Singstimme und Klavier  
Ed. Schott 4798 · DM 4,50

### Drei Zigeunerromanzten

von Federico Garcia Lorca, deutsch von  
Enrique Beck  
für eine Singstimme und Klavier  
Ed. Schott 4943 · DM 4,50

### Lieder der Liebe

Vier Gedichte von Ricarda Huch  
für Sopran und Klavier  
Ed. Schott 4298 · DM 3,50

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.  
Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieure.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.



## Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmonatlichem Erscheinen für das ganze Jahr DM 6,40

### KLAavier

<b>Erika Frieser</b> , Dabringhausen, Bez. Düsseldorf, Höferhof 16, Tel. 164
<b>Günter Louegk</b> , München, Möhlstraße 30
<b>Doris Rothmund</b> , Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38
<b>Gotthold Heinz Weber</b> , Reutlingen, Aispachstraße 16, Tel. 72 08.
<b>Charlotte Zelka</b> , Wien, Prinz-Eugen-Str. 14, bei Anders, spielt: Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Dallapiccola, Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Bartók, Strawinsky

### ORGEL

<b>Eberhard Bonitz</b> , Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt Werke von David, Geiser und Hindemith
<b>Herbert Schulze</b> , Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, Telefon 37 26 47, Arbatsky (Passacaglia/Partita) / Krenek (Sonate) / H. W. Ludwig (Messe) / Milhaud (Préludes) / Reda (Choralkonzert III) / Weyrauch (Sonate)

### VIOLINE

<b>Lothar Ritterhoff</b> , Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79. Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois Zimmermann
<b>Berger/Linder</b> , Violin-Klavier-Duo, Basel, Grellingerstraße 36

### GESANG

<b>Kammersängerin Sigrid Ekkehard</b> , Staatsoper Berlin, singt: Schönberg, Alban Berg und Schostakowitsch.
<b>Milly Fikentscher-Willach</b> , Konzert-Sopran, Duisburg, Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50
<b>Annemarie Jung</b> , Sopran, Luzern, Sonnenbergstraße 1: Hindemith, Krenek, Webern, Schönberg, Dallapiccola, Liebermann
<b>Maria Vaghatti</b> , Sopran, c/o Hürlimann, Zürich 2, Seestraße 104
<b>Dore Blindow</b> , Alt, Bremen, "Friedehorst", Tel. 7 51 47 Geistliche Konzerte von Burkhard, Micheelsen, Schwarz
<b>Charlotte Salm</b> , Alt, Berlin-Köpenick, Bahrendorferstr. 3
<b>Eugen Klein</b> , Baß-Bariton, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96
<b>Hans Kunz</b> , Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied - Ballade - Oratorium
<b>Hermann Rieth</b> , Baß-Bariton, singt Schönberg - Hauer - Milhaud; Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65

### TANZ

<b>Jutta Ludewig</b> , Mainz, Goethestraße 6. Kammeranzabende. Am Flügel: Volker Hoffmann.
--

### WER LIEFERT NEUE MUSIK?

<b>BOTE &amp; BOCK</b> Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 9a Tel. 32 39 81
<b>Donemus</b> - Jac. Obrechtstraat 51, Amsterdam. Zeitgenössische niederländische Musik. Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Adolfsallee 34, Wiesbaden.
<b>Hofmeister</b> - Das Fachgeschäft für gute Musik. Bielefeld, Obernstraße 15. Versand nach allen Plätzen
<b>LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“</b> , Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis
<b>Hans Riedel</b> , Berlin W 15, Uhlandstraße 38 Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

## Alfred Einstein

### Geschichte der Musik

#### von den Anfängen bis zur Gegenwart

Ln. DM 15,40

Die Quintessenz der wissenschaftlichen und künstlerischen Lebensarbeit des Verfassers in abgeklärtester und präzisester Form, ein Standardwerk für alle, die sich ernsthaft mit Musik beschäftigen.

### Größe in der Musik

Ln. DM 12,80

„Sein neues Buch, betitelt ‚Größe in der Musik‘, darf unsere unbegrenzte Bewunderung in Anspruch nehmen... Es wird mit großem Genuß von jedem Musikliebhaber gelesen werden und zugleich von ungeheurem Wert für den Berufsmusiker und sogar für den Musikforscher sein.“

Music News, New York

### Mozart. Sein Charakter — sein Werk

Ln. DM 20,40

Eine Fundgrube an Anregungen und Erkenntnissen für jeden Mozartfreund.

„Wer in das einmalige Phänomen des großen Salzburger tiefer eindringen will, wird an diesem Werk nicht vorübergehen können.“ Der Bund, Bern

„Kein besseres Werk gibt es für den aufmerksamen Musikliebhaber, um das Werden der Kunst zu verfolgen.“ Österr. Musikzeitschrift

### Schubert. Ein musikalisches Porträt

Ln. DM 19,80

Das Buch gibt selbst Musikern und Musikfreunden, die „ihren Schubert“ gut zu kennen glauben, eine Menge neuer Gesichtspunkte und Anregungen. Fast alle Lieder und etwa 280 andere Werke Schuberts sind je nach ihrer Bedeutung erwähnt, knapp charakterisiert oder ausführlich behandelt. Die biographischen Angaben sind authentisch, knapp und sachlich.

### Gluck. Sein Leben — seine Werke

Ln. DM 14,80

Die Gluck-Biographie weist all die Eigenschaften auf, die für das gesamte Schrifttum Einsteins charakteristisch sind: die großartige Verknüpfung eigener Forschungsergebnisse mit umfassender Betrachtung der Persönlichkeit und des musikalischen Schaffens: dies alles getragen von einer überaus eleganten, flüssigen Darstellungsweise und illustriert durch zahlreiche prägnante, oft auch wenig bekannte Notenbeispiele aus den Werken Glucks.

### Briefe deutscher Musiker

Ln. DM 11,60

In dieser direkten Aussage durch Briefe liegt so viel menschlicher Reiz, daß wir ein ganz neues und oft überraschendes Bild vom Wesen und Charakter der großen deutschen Musiker empfangen. Die hochinteressante Einführung mit all den Erläuterungen, biographischen Hinweisen und Quellenangaben verschafft dem Leser und Musikfreund einen seltenen Genuß.

### Von Schütz bis Hindemith

Essays über Musik und Musiker

Ln. DM 13,20

„Für den Musikfreund wie für den Fachmann gleichermaßen lehrreich: Ersterer findet hier eine Fülle stofflichen Wissens ausgebreitet, letzterer entdeckt in diesen Texten manche innere Bezüge, die ihm bis jetzt unvertraut sein mochten.“

Die Weltwoche, Zürich

### Nationale und universale Musik

Neue Essays Ln. DM 14,80

Wie bei dem ersten Bande („Von Schütz bis Hindemith“) ist auch in der hier vorliegenden zweiten Sammlung Essays von Alfred Einstein die Gruppierung der Aufsätze in Beiträge zur Biographie einzelner Komponisten und in Studien allgemeiner Art beibehalten worden.

BÄRENREITER-VERLAG

Please mention our review in writing to advertisers.



## NEUERSCHEINUNGEN ITALIENISCHER MUSIK

### NICCOLO CASTIGLIONI

*Inizio di movimento*  
für Klavier zu zwei Händen  
(1958) · 2,50 Minuten . . . . . 6,—

### ALDO CLEMENTI

*Komposition Nr. 1*  
für Klavier zu zwei Händen  
(1957) . . . . . 9,—

### LUIGI DALLAPICCOLA

*Cinque canti*  
für Bariton und einige Instru-  
mente (1956)  
Auszug für Gesang und Klavier  
von Walter Baracchi · 10 Min. 9,—

### RUGGERO MAGHINI

*Suite breve*  
für Harfe (II. Suite) (1948)  
7 Minuten . . . . . 9,50

### RICCARDO MALIPIERO

*Quintett*  
für Klavier und Streichquartett  
(1957) · 18 Minuten . . . . . 40,50  
*Sonata*  
für Violine und Klavier (1956)  
23 Minuten . . . . . 11,—

### GOFFREDO PETRASSI

*Streichquartett*  
(1958) · 23 Minuten  
Studienpartitur 11,—  
Stimmen 22,50

Preise in Deutscher Mark

EDIZIONI SUVINI ZEBONI  
MILANO

Deutsche Alleinvertretung:  
B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## NEUERSCHEINUNGEN ZEITGENÖSSISCHER MUSIK

### BÜHNENWERKE

#### Heimo Erbse

„Ruth“ Ballett in 2 Akten DM  
von Gale M. Hoffman,  
op. 16 Klavierauszug 18,—  
Uraufführung März 1959  
Staatsoper Wien

#### Rudolf Wagner-Régeny

„Prometheus“  
(nach Aischylos) Klavierauszug 25,—  
Uraufführung Herbst 1959 Textbuch 1,20  
Staatstheater Kassel

### ORCHESTERWERKE

#### Claude Ballif

„Voyage de mon oreille“  
für Orchester, op. 20 Kleine Part. 6,—  
Uraufführung 6. April 1959  
NDR Hamburg „Das neue  
Werk“  
„Fantasio“ für Orchester,  
op. 21 Kleine Part. 6,—

#### Rudolf Kelterborn

„Mouvements für Orchester“ Kleine Part. 15,—  
Uraufführung 23. 5. 1959  
Tonkünstlerfest Winterthur

#### Giselher Klebe

„Die Zwitschermaschine“  
(Metamorphose über das  
gleichnamige Bild von Paul  
Klee) für Orchester, op. 7 Kleine Part. 12,—  
Uraufführung 10. 9. 1950  
Musikfest Donaueschingen

#### Edward Jay Miller

„Musik für Orchester“, op. 4 Kleine Part. 10,—  
Uraufführung Mai/Juni 1959  
Musikfest Tübingen

#### Aribert Reimann

„Elégie für Orchester“ Kleine Part. 8,—  
Uraufführung Mai/Juni 1959  
Musikfest Tübingen

#### Hans Schaeuble

„Ombra adorata“, Kleine  
Sinfonie f. Orchester, op. 38 Kleine Part. 12,—  
Uraufführung 13. März 1955  
Radio Zürich

#### Peter Westergaard

5 Sätze für kleines Orchester Kleine Part. 5,—  
Uraufführung 12. 9. 1958 in  
Darmstadt „Tage für Neue  
Musik“

BOTE & BOCK

Berlin — Wiesbaden



## Gesucht wird jüngerer Mitarbeiter

zur Unterstützung des Leiters unserer  
KONZERT- u. THEATERABTEILUNG

Dem Betreffenden werden wichtige Aufgaben propagandistischer Natur zufallen wie auch Besuche und Verhandlungen mit Theatern, Rundfunk und ähnlichen Instituten und der sich daraus ergebende Verkehr mit den Komponisten des Verlages. Diesen Aufgaben mit entwicklungsfähiger Tendenz müssen die gebotenen Voraussetzungen entsprechen:  
Künstlerisch, praktisch und menschlich.

Interessenten werden um Angabe der individuellen Fähigkeiten gebeten, mit Lichtbild und handgeschriebenem Lebenslauf.

MUSIKVERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE  
MAINZ

## Der NORDDEUTSCHE RUNDFUNK

sucht für das Sinfonie-Orchester Hamburg  
Künstl. Leiter: Dr. Hans Schmidt-Isserstedt

einen I. Solo-Bratscher;

für das Rundfunk-Orchester Hamburg

einen Solo-Pauker und  
einen III. und Baß-Posaunisten;

für das Rundfunk-Orchester Hannover

einen 2. Geiger und  
einen Kontrabassisten/Nebeninstrument Tuba.

Besetzung dieser Positionen soll spätestens zum  
1. 9. 1959 erfolgen.

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen unserer Orchester zu entsprechen glauben, richten ihre Bewerbung möglichst umgehend an die Personalabteilung des

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNKS  
Hamburg 13, Rothenbaumchaussee 132/134

# Neue Musik überzeugte

Jürg-Baur-Uraufführung hatte Erfolg beim Düsseldorfer Publikum

Franzpeter Goebels erspielte mit dem Dirigenten Bernhard Conz und den Düsseldorfer Sinfonikern der Uraufführung einer „Konzertanten Musik für Klavier und Orchester (1958)“ einen sehr starken Erfolg. Er ist um so bemerkenswerter, als die viersätzigte Arbeit die neuesten Techniken anwendet, also bei einem vorwiegend mit Beethoven und Brahms versorgten Publikum als ungewohnt und vom Vertrauten stark abweichend wirken muß.

Aber Baur ist hier über serielle Regeln so glücklich ins Musikalische vorgedrungen, daß das auch konservative Hörer unmittelbar ansprach. Und darauf kommt es an.

Günter Schab/Neue Rhein-Zeitung

In diesem Werk benutzt der Komponist die Zwölftontechnik als Sprungbrett für starke Temperamentsentladungen, die auf eine bisher nicht beobachtete Naturveranlagung zur musikalischen Dramatik hinweisen. Die Komposition hat überwiegend grelle und harte Farben, sie ist rhythmisch äußerst kantig und gibt dem Hörer durch die Summierung von Spannungs-

reizen nur wenig Gelegenheit, die vielfältigen Eindrücke zu ordnen und organisch aufzunehmen. Viel Witz und Schwung ist im Scherzo, einem knapp profilierten Stückchen von äußerster Intensität, enthalten. Bemerkenswert ist Baur's Instrumentationssicherheit und Klangphantasie.

Der Mittag

... zeigt den bisher vorwiegend lyrisch-meditierend erschienenen Komponisten von einer neuen Seite. Nicht etwa, weil auch er jetzt von zwölftönigen Bautechniken ausgeht – das tut er schon länger und verbrämt es immer, auch jetzt noch, mit einem an Hindemith geschulten Musizierstil. Aber diese, seine neueste Musik, zeigt eine neue Haltung: sie hat etwas überraschend Aggressives, Ankrallendes. Nervös erregte Trillerketten, Trillerflächen, Trommelrhythmen, keck geführtes Blech und vielfältiges Schlagwerk (alles auf weite Strecken, auch lauter als bei Baur bisher gewohnt) mit einverwobenem, anrennendem, umkreisendem Klavier geben die Umrisse dieser konzertanten vier Sätze.

Rheinische Post

Jürg Baur's „Konzertante Musik für Klavier und Orchester“ lebt von rhythmisch-motorischen Bewegungen, die in der Zwiesprache zwischen Orchester und Soloinstrument bezwingende Spannungen erzeugen. Die serielle Kompositionsmethode ist so geschickt verwandt worden, daß sie sich nicht als Eigenzweck in den Vordergrund schiebt. Ein differenzierter Schlagkörper schafft schroffe, bizarre Gegensätze von großem Reiz. Viele Details prägen sich dem Gedächtnis ein, so der erste Satz, „Improvisation“ genannt, wo sich nach sehr eckigen Motivverarbeitungen gegen Schluß im Klavier das schlichte Thema herauskristallisiert.

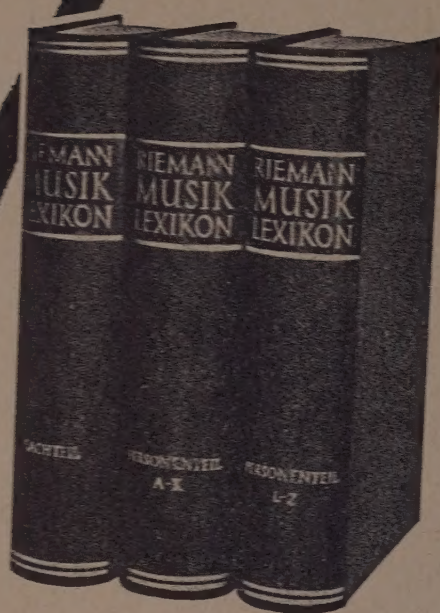
Nach Baur's Werk mühte sich ein Pfeifer in den ersten Reihen, mit dem Erfolg, daß sich der Beifall für Komponisten und Interpreten verzehnfachte.

Düsseldorfer Nachrichten

Verlag:

BREITKOPF & HÄRTEL  
WIESBADEN





# RIEMANN Musiklexikon

*Band I  
Personenteil A-K  
ist erschienen!*

Noch können Sie subscribieren:

Jeder Band in Ganzleinen DM 86.-  
in Halbleder . . . . . DM 94.-

*Band II und III folgen innerhalb eines Jahres*

*Prospekte durch den Fachhandel oder vom Verlag*

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**